

O E S S E N C I A L S O B R E

William Shakespeare

Mário Avelar



INCM
IMPRENSA NACIONAL CASA DA POESIA

O ESSENCIAL SOBRE

William Shakespeare

O E S S E N C I A L S O B R E

William Shakespeare

Mário Avelar

Índice

- 7 **Prólogo**
13 **Os primeiros anos**
39 **À descoberta da urbe**
69 **Ao serviço do lorde camareiro-mor**
107 **Ao serviço do rei**
137 **Os derradeiros anos**
159 **Bibliografia**

Prólogo

Poucos escritores terão sido objecto de tanta especulação acerca da sua vida, dos seus gostos, das suas paixões, da sua vida afectiva, da sua orientação sexual, das suas opções políticas, da sua sensibilidade religiosa, e da sua própria... existência, como William Shakespeare. Ocasionalmente surgem novos (?) olhares, eventualmente devedores das idiosincrasias dos tempos que se vivem, como por exemplo um *Shakespeare anónimo*, em cuja concepção ecoa a teoria da conspiração.

Já há algumas décadas um shakespeariano português, Luiz Cardim, escrevia que «o problema do impersonalismo de Shakespeare tem sido muito debatido. Já em 1899 um hábil jornalista, Frank Harris, escreveu um livro que fez escândalo, *Shakespeare The Man*, em que reconstituiu a alma do dramaturgo como sendo um *cocktail*, digamos, de Romeu, Hamlet, Macbeth, o duque Ângelo, Póstumo e Próspero» (Cardim, p. 67). Nada de novo, portanto, nas «novas» versões sobre a vida do bardo de Avon...

O mistério que envolve a biografia de Shakespeare deve-se, em grande parte, à inexistência de diários, cartas, apontamentos, notas, onde ele tenha revelado os seus sentimentos mais profundos, as suas sensibilidades afectivas, políticas ou religiosas. Outros autores coevos fizeram-no, e é, muitas vezes, através deles, de fontes alheias, que podemos desvendar um ou outro detalhe sobre o silêncio no qual ele se encerrou. Recorda Harold Bloom, aquele que é hoje em dia um dos mais entusiastas defensores do seu génio, que «[h]á uma firme tradição biográfica segundo a qual William Shakespeare, o homem, não era de modo algum idiossincrático... Os seus amigos e conhecidos deixaram testemunhos de uma pessoa amigável, e bastante normal: aberta, amiga do seu vizinho, espirituosa, descontraída, alguém com quem se podia tomar uma bebida à-vontade. Todos concordam que ele era bem-humorado e desprezioso, embora com um espírito aguçado para o negócio» (Bloom, p. 55 [1])¹

Com efeito, a sua vida terá sido bastante banal; afinal, ele não foi um espião, como o seu contemporâneo Marlowe terá sido, nem se envolveu em polémicas políticas, como o igualmente seu contemporâneo e amigo Ben Jonson se envolveu. Esta banalidade não nos perturbaria, não tivesse ele criado uma obra maior na nossa tradição literária ocidental.

As páginas que se seguem não pretendem ser um estudo, ou uma síntese dos estudos, sobre esta

¹ Sempre que citar mais do que uma obra de um autor, indicarei com [1] a obra mais antiga e com [2] a mais recente.

sua obra. Para o leitor ou a leitora menos familiarizados com as polémicas que envolvem o universo literário anglo-saxónico, importa esclarecer que a crítica shakespeariana é um espaço de aceso debate e controvérsia. Nela, nessa crítica, reflectem-se as diferentes e não raro antagónicas sensibilidades existentes nas universidades britânicas e americanas, onde, contrariamente ao que sucede entre nós, o debate político amiúde marca radicalmente as posturas hermenêuticas.

Ainda há poucos anos, mais precisamente entre Dezembro de 2007 e os primeiros meses de 2008, as páginas do *Times Literary Supplement* foram palco de uma acesa polémica desencadeada pela publicação de um livro particularmente fascinante, *Shakespeare – The Thinker*, da autoria de A. D. Nuttall. Foi, então, estimulante seguir os argumentos distintos em torno de leituras sobre passos específicos das obras, de versos e palavras até; argumentos esses que reflectiam, afinal, as posturas face à vida dos seus autores.

Nestas páginas eventuais argumentos a esse nível poderão, porventura, despontar, mas apenas isso. O meu objectivo concreto será o de resgatar do silêncio do tempo um percurso de vida. Para o fazer apoiar-me-ei, sobretudo, em biografias escritas por reputados shakespearianos nestes últimos anos. Tentarei identificar sempre qual a fonte ou fontes onde colhi os detalhes mencionados, indicando entre parêntesis o apelido do autor dessa fonte e a página ou páginas onde ela se encontra (na bibliografia seleccionada final estará disponível a restante identificação). Devo, todavia, esclarecer que muita da informação que nestas páginas se

espelha, foi por mim absorvida ao longo de várias décadas de leitura de bibliografia sobre o nosso autor, directa ou indirectamente decorrente da leccionação em cursos de licenciatura e de mestrado. Afinal, mesmo quando ele não é o objecto central do ensino, a sua presença não deixa de se insinuar; veja-se como seria impensável meditar sobre *Moby-Dick* sem o lembrar.

Independentemente de poder não ser tão citada nestas páginas como outras, a biografia de Park Honan, *Shakespeare – A Life*, tem-me continuamente impressionado desde a sua primeira leitura em 1999, pelo rigor e pela diversidade de fontes onde o autor colheu os dados que lhe permitiram traçar a vida do autor. Creio que ela terá norteado a estrutura e a própria abordagem que concebi. Fontes preciosas para este livro foram também *Shakespeare – The Biography*, de Peter Ackroyd, *Soul of the Age – The Life, Mind and World of William Shakespeare*, de Jonathan Bate, *Will in the World – How Shakespeare Became Shakespeare*, de Stephen Greenblatt, e *Shakespeare – An Ungentle Life*, de Katherine Duncan-Jones. Devedoras dos continuados e relevantes estudos filológicos que têm marcado os estudos shakespearianos, apoiadas numa criteriosa investigação interdisciplinar, rigorosas nas suas interpretações e intelectualmente honestas sempre que entram em terrenos mais sinuosos, estas obras serão várias vezes convocadas ao longo das páginas que se seguem.

Devo registar também a convocação do trabalho realizado pelos investigadores da Faculdade de Letras do Porto que, sob a coordenação de M. Gomes da Torre, têm vindo a traduzir a obra dramática de

Shakespeare no âmbito do projecto «Shakespeare para o século XXI». Os seus estudos introdutórios às peças até agora publicadas constituíram um apoio precioso. Além disso, segui os títulos escolhidos por este projecto. Ainda no plano da tradução, devo esclarecer que, salvo em relação aos monarcas, habitualmente conhecidos como Isabel, Maria ou Jaime, por exemplo, optei por manter os nomes próprios em inglês. O mesmo sucedeu com as obras para as quais não detectei versão em português e para as quais não se me afigurava possível fazer uma tradução literal.

Escreveu Fernando de Mello Moser, um dos nossos mais reputados shakespearianos, que: «Não será exagero afirmar que ele [Shakespeare] já foi considerado, com argumentos mais ou menos plausíveis assentes na selecção interpretativa dos testemunhos que os seus textos proporcionam, como sendo: um papista convicto, ou um papista envergonhado, ou apenas um simpatizante; como um criptocatólico, ou *Recusant*; como anglicano do modelo isabelino; como calvinista e como augustiniano severo; como agnóstico; como estudioso da literatura hermético-cabalista, indiferente à religião por falta de convicção e ou por prudência, embora servindo-se constantemente de estereótipos e *clichés* de tradição religiosa; etc. etc.» (Moser, p. 233.)

É à descoberta desta misteriosa personagem que vamos agora partir. Para isso peço-vos, para já, que me acompanhem até Henley Street, em Stratford-upon-Avon, uma quarta-feira...

Os primeiros anos

A nossa história começa numa quarta-feira. Estamos em Strafford-upon-Avon e este é o dia 26 de Abril de 1564. Vindo de Henley Street, um grupo de pessoas desce High Street, rumo à igreja. Entre estas destaca-se um dos notáveis locais, John Shakespeare, que, ao colo, leva consigo um recém-nascido. Acompanham-no, entre outros, um vizinho, William Smith, proprietário de uma capelista e padrinho do bebé. Este seria baptizado na Igreja da Santa Trindade, a qual, onze anos antes, havia sido expurgada de todos os vestígios do catolicismo. Em breve, junto à pia baptismal, o sacerdote, John Bretchgirdle, lembraria aos padrinhos quais as suas obrigações. Recordar-lhes-ia que deveriam assegurar que a criança ouviria regularmente os sermões, e que aprenderia o credo e o Pai Nosso... «em inglês». Após o baptismo, um pedaço de linho branco seria colocado na testa do bebé, só devendo ser retirado quando a mãe fosse «purificada» na Igreja (Ackroyd, p. 3).

Como era hábito na época, a mãe, Mary, estivera ausente da cerimónia. Ficara em Henley Street, onde, alguns dias antes, dera à luz o pequeno William, «Gulielmus filius Johannes Shakspere», como ficaria assente no registo paroquial (Honan, p. 10).

De acordo com a tradição, Mary tivera a ajuda de uma parteira, após o que o recém-nascido havia sido lavado e, posteriormente, envolvido num tecido macio. Em seguida fora levado à presença do pai que o aguardava no piso térreo, para de novo regressar ao andar superior, aos aposentos onde a mãe «chamaria a si todas as doenças do menino», antes de finalmente ser colocado no berço. Ainda de acordo com a tradição, ter-lhe-ão posto um pouco de manteiga e de mel na boca. No Warwickshire, era também hábito dar ao bebé geleia feita de miolos de lebre.

Qual a data precisa em que o parto ocorreu, é algo que, até hoje, foi impossível de datar com precisão. Uma coisa é certa, o pequeno William terá nascido entre 21 e 23 de Abril; esta última data tornar-se-ia algo mítica devido ao facto de ter sido o dia da sua morte, o que, de acordo com a chamada cosmovisão isabelina então prevalecente, corresponderia ao delinear de um círculo perfeito pela Roda Fortuna. No entanto, o dia 22 é uma data igualmente possível, visto ter sido escolhida pela neta, Elizabeth Hall, para casar dez anos após a morte do nosso protagonista (Honan, p. 16); ou mesmo o dia 21, embora nenhum evento especial a ele tenha sido posteriormente associado.

Estes eram tempos difíceis. 1564 persistiria na memória como um ano marcado pela peste e por

grandes inundações e por um frio fora do comum. Em Londres, por exemplo, que ficava a dois dias de viagem de Stratford — a cavalo, esclareça-se —, o Tamisa congelaria, sendo possível atravessá-lo a pé de uma margem para a outra, passear sobre ele, ou ainda nele praticar vários jogos (Bate, p. 60). Mais devastador do que as intempéries naturais revelar-se-ia a peste, que, só em Julho desse ano, dizimaria um sexto da população local. Particularmente afectados por estas calamidades seriam os recém-nascidos. Com efeito, cerca de dois terços dos bebés nascidos nesse ano morreram antes de completarem um ano de idade (Greenblatt, p. 93). Em apenas seis meses, faleceram 237 habitantes de Stratford (estima-se que esta povoação teria então cerca de 1200 habitantes, vindo a atingir os 1900 no final do século); ali mesmo, em Henley Street, morreria toda uma família composta por quatro pessoas (Ackroyd, p. 4).

O pequeno William seria, assim, desde logo, um sobrevivente. Ainda na sua infância viria a sobreviver a outro surto de peste que, em Junho de 1566, avassalou Leicester e, pouco depois, Coventry (Honan, p. 17). Já adulto, sobreviveria a outros grandes surtos de pestilência, desta feita, em Londres, entre 1592 e 1594, entre 1603 e 1604 e entre 1608 e 1610.

Mas estes não eram tempos difíceis apenas devido às doenças e às intempéries naturais. William nascera cinco anos depois da coroação da rainha Isabel, sob cujo reinado iria viver a maior parte da vida. Embora este fosse o ano em que se celebrara a paz com a França, o domínio católico persistia no sul da Europa e o perigo otomano avizinhava-se no

Mediterrâneo. As tensões religiosas eram intensas por toda a Europa. Em Agosto de 1572 dar-se-ia o tristemente célebre massacre de São Bartolomeu. Todas estas convulsões, por muito distantes que o fossem, não deixavam de perturbar o quotidiano das gentes de Stratford. Ao conselho municipal desta comunidade foi várias vezes solicitado o recrutamento de homens, o envio de armas, armaduras, cavalos, arreios, etc.

Na sequência do Acto de Supremacia de 1534, que designara como chefe da Igreja o pai de Isabel, Henrique VIII, que reinou entre 1509 e 1547, e da consequente separação de Roma, Inglaterra seria palco de uma série de conflitos religiosos que iriam culminar na estabilização de um protestantismo moderado durante o reinado da monarca, que se iniciou em 1558 e que terminaria com a sua morte em Março de 1603. Entre o reinado paterno e o seu, o país assistiria ao de Eduardo VI (1547-1553), durante o qual seria efectivamente implantado o protestantismo em Inglaterra, e ao de Maria I (1553-1558), marcado por uma profunda reacção católica.

Poder-se-á, por isso, considerar que o universo mental de William iria oscilar entre dois mundos, o do passado e o do presente, ou, se quisermos, entre catolicismo e protestantismo, entre hábitos feudais e ambição burguesa, entre instinto e pensamento racional, entre fé e cepticismo (Bate, p.18). Em breve, algumas tradições perenes seriam apenas meros objectos de revisitação pela memória, como os «milagres», tradição dramática centenária, e a representação dos ciclos ligada à

feira do Corpo de Cristo, ambos proibidos com a reforma protestante.

O próprio círculo familiar não seria imune a estas tensões. É muito provável que tanto John como Mary Shakespeare tenham sido católicos «conformados», e que o jovem William tenha sido educado na proximidade da «velha fé». A ligação de John ao catolicismo tem sido sustentada através de um documento encontrado na casa de Hanley Street, no qual ele confirma a sua fé católica. No entanto, também esta eventual ligação exige confirmação, já que a sua autenticidade suscita algumas dúvidas (Bate, p. 73).

Em Stratford, o padre católico Roger Dyos, que baptizara Joan, a primeira filha do casal, foi afastado e substituído pelo protestante John Bretchgirdle, que, como acima referi, baptizou o primeiro filho varão dos Shakespeare. Mas estas mudanças não significavam que o catolicismo fosse já um episódio do passado. Com efeito, em Maio de 1570, quando William tinha seis anos, um católico, John Felton, pregou à porta do bispo de Londres uma bula papal excomungando a rainha Isabel (Greenblatt, p. 92).

Não seria apenas devido à educação recebida ou a contextos familiares que as tensões religiosas estariam presentes no dia-a-dia dos Shakespeare. Também as funções de John na vida da comunidade iriam confrontá-los com essa escolha que, há décadas, atravessava a sociedade isabelina. Com efeito, caberia a John Shakespeare, enquanto camareiro de Stratford, supervisionar os trabalhos de «reparação» da Capela da Corporação, ou seja, de apagar os vestígios do catolicismo: Santa Helena e

a Descoberta da Cruz, São Jorge e o Dragão, o assassinato de São Tomás Becket, arcebispo de Cantuária, e o Dia do Juízo Final (Greenblatt, p. 95).

John, um dos 23 luveiros de Stratford, era uma figura destacada da comunidade. Entre 1558 e 1559, assume o cargo de condestável, que seria particularmente sensível no plano político, já que o obrigava a lidar com as tensões entre protestantes e católicos durante a transição do reinado da católica Maria para a protestante Isabel. Dois anos depois, assume o de camareiro, no qual se manterá até 1565, ano em que passa a vereador. O seu percurso ascendente atinge um novo patamar em 1658, ao ser designado meirinho de Stratford, cargo em que se manterá ainda durante o ano seguinte, altura em que solicita autorização para ter cota de armas. Em 1571, será nomeado vereador-chefe (Greenblatt, pp. 59 e 94). Este é, de facto, um percurso de um cidadão particularmente relevante na sociedade local.

Além disso, era membro da guilda dos luveiros, actividade pela qual Stratford era bastante conhecida. Independentemente desta actividade, à semelhança do que sucedia com muitos habitantes de Stratford, era um pequeno proprietário rural. Juntamente com o pai, trabalhava a terra em Snitterfield e, com o irmão, na aldeia vizinha de Ingon. Aqui criava os animais cuja pele iria utilizar posteriormente no fabrico de luvas (Ackroyd, p. 20).

Muita polémica se levantou ao longo dos tempos relativamente ao nome de família, insinuando-se a existência de outras personagens que poderiam usurpar a identidade do futuro dramaturgo. De facto, foram encontradas mais de 80 formas

diferentes de escrever o apelido de John: Sakspere, Schakosper, Schackspere, Saxper, Schaftspere, Shakstaf, Chacsper, Shasspeere... Ele próprio, para além de John Shakespeare, surge como Jhon Shacksper ou como John Shaxpere (Honan, p. 8). Trata-se, na verdade, de um nome que mergulha bem fundo no tempo, pois já nos *Grandes Rolos* da Normandia, que datam de 1195, existe referência a um William Sakeespee. Por outro lado, em finais do século XIII, surge uma narrativa normanda escrita por um «Jakemes Sekesep» (Ackroyd, p. 17).

Algures entre o final de 1556 e meados de Dezembro de 1557, John casou com Mary Arden, oriunda de uma família de convicções católicas, e uma das mais distintas de Warwickshire, cuja linhagem remontava a 1086. Este nome, Arden, possui, além disso, um profundo significado a nível de uma identidade nacional, pois se Warwickshire era o coração da Inglaterra a floresta de Arden e, por extensão, os Arden eram o coração de Warwickshire. Mais tarde, ele funcionaria como uma espécie de pretensão e legitimação nobiliárquica para o jovem William (Duncan-Jones, p. 9).

Após o nascimento de William, a família Shakespeare veria ainda surgir mais cinco crianças: Gilbert, nascido em Outubro de 1566, Joan, a 15 de Abril de 1569, Anne, baptizada a 28 de Setembro de 1571, e que viria a falecer sete anos mais tarde, Richard, baptizado a 11 de Março de 1574, e Edmund a 3 de Maio de 1580. Esta era a família que acompanharia William durante a infância e juventude.

Como referi, Stratford era então uma comunidade com cerca de 1200 habitantes, duzentas e

quarenta casas e uma dúzia de ruas, uma dimensão idêntica à de Birmingham e um pouco superior a Liverpool, com os seus quase 1000 habitantes. Por seu turno, Coventry tinha entre 7000 a 8000 habitantes. Foi nesta comunidade que, como vimos, John Shakespeare assumiu um lugar de destaque, o qual, importa referir, abrangia ainda negócios envolvendo a concessão de crédito.

De repente, em 1575, algo sucede, pois deixamos de encontrar registos da sua presença em reuniões do Conselho Municipal (Greenblatt, p. 60). William tem então 13 anos. Peter Ackroyd lança várias hipóteses para este seu desaparecimento. Problemas de saúde? De alcoolismo? Recorda ainda que, no ano anterior, o Conselho havia sido instruído no sentido de averiguar eventuais casos de heresia (Ackroyd, p. 63). Teria sido John objecto de alguma denúncia relativa à sua opção religiosa? Na realidade, a par do eventual declínio económico, devido à sua participação em negócios menos fiáveis envolvendo créditos e restrições no comércio da lã (Greenblatt, p. 634), surgem também possivelmente os problemas de ordem religiosa.

Em 1592, John é objecto de uma intimação devido ao facto de não participar no serviço religioso da Igreja Anglicana, o que, importa acentuar, era obrigatório. A justificação que apresenta é a de que o fizera de modo a evitar os seus credores (Honan, p. 39). Uma justificação credível. Mas corresponderia à verdade? As dúvidas relativas a este argumento surgem, desde logo, quando constatamos que o principal signatário dos dois documentos onde John é acusado de não participar nos serviços religiosos é Thomas Lucy, um protestante de

convicções profundas e um conhecido perseguidor dos católicos. Independentemente da firmeza das suas convicções, dever-se-á assinalar que Lucy receberia terras que haviam sido confiscadas aos católicos, e que o catolicismo estava profundamente enraizado entre os estratos senhoriais da região (Ackroyd, p. 69).

Alguns entre 1578 e 1579, a situação familiar altera-se, assim, radicalmente. Mas, antes de chegarmos aos tempos dessa mudança, importa recordar aqueles que foram os anos de aprendizagem de William, ainda criança.

Na segunda metade do século XVI, durante a qual William cresce, as crianças eram educadas de acordo com uma disciplina muito rígida, em particular se a confrontarmos com a dos tempos que correm. Por exemplo, sempre que um jovem se dirigia a alguém mais velho, deveria descobrir-se. Já quando se dirigia ao pai, devia começar por o referir como «Senhor». De igual modo, teria de esperar pela presença dos mais velhos à mesa, algo não muito distante de nós, direis. Esclareça-se, porém, que, não raro, a criança deveria ficar de pé durante a refeição.

O dia começava pouco depois das 5 da manhã. Após ter-se levantado, a criança dizia as suas orações, lavava a cara e as mãos e penteava-se. Em seguida ia ao encontro dos pais, ajoelhando-se à espera da sua bênção. Só depois tomava a primeira refeição do dia (Ackroyd, p. 43).

Aos 6 anos, William foi para a escola, a «Nova Escola do Rei», em Church Street. Ali chegaria diariamente às 6 da manhã, durante o Verão, e às 7, durante o Inverno. As aulas decorriam durante

toda a semana, excepto ao domingo; no entanto, isso não significava que este dia fosse apenas de lazer, já que era exigido aos jovens que falassem na escola dos temas que ouviam no sermão dominical proferido pelo pastor, neste caso Henry Heicroft. Heicroft seria uma das personalidades de relevo que passaria por Stratford, o que será atestado pelo facto de ter pertencido à direcção da Faculdade de St. John, em Cambridge.

O conhecimento da Bíblia era, deste modo, uma realidade cultural determinante, e a igreja um espaço de aprendizagem. Com efeito, a partir dos 5 ou dos 6 anos, a criança deveria assistir aos sermões e às homilias, as quais eram aprovadas pela rainha e pelo seu Conselho Privado, e divulgavam as doutrinas da Igreja e do Estado. No *Livro das Homilias*, publicado em 1574, há, por exemplo, uma oração «Contra a desobediência e a rebelião premeditada». Estas homilias eram, assim, fundamentalmente, lições de boa cidadania isabelina, que mais tarde não deixariam de ecoar nas peças históricas de Shakespeare (Ackroyd, p. 51).

À chegada à escola, o professor fazia a chamada. Quando ouvia o seu nome, a criança respondia «*adsum*». Seguiam-se as orações, o cântico de um salmo e, por fim, as lições. Depois de uma pausa para uma pequena refeição, as aulas prosseguiam até à hora do almoço, após o que continuavam até às 17 horas, com um pequeno intervalo de quinze minutos durante o qual as crianças podiam brincar. As aulas exigiam essencialmente um trabalho de memorização: cada aula da parte da manhã tinha de ser repetida pelos alunos no dia seguinte;

à sexta-feira, as aulas da semana tinham de ser sabidas de cor.

Embora não tenha sobrevivido documentação específica sobre a estrutura curricular da escola de Stratford, esta era idêntica em todas as escolas do período Tudor, pelo que é fácil desvendar aquelas que terão sido as diferentes etapas educativas do jovem William.

O percurso educativo estava dividido em quatro níveis. O 1.º era destinado aos mais jovens, designados «*Petits*», que ali permaneciam até serem capazes de ler correctamente. No 2.º nível ensinava-se uma *Introdução à Gramática*. No 3.º aguardavam-nos os textos clássicos, como, entre outros, as *Fábulas* de Esopo, os poemas de Virgílio, as *Epístolas* de Túlio, ou ainda excertos dramáticos de Terêncio. Este nível compreendia o ensino da Escrita; em Latim, claro. Um dos exercícios consistia na escrita de cartas, ainda que muito simples, tendo como modelos as de Cícero (*Ad familiares*) e as de Erasmo (*De conscribendis epistolis*). Importa lembrar que o ensino epistolar permitia, além disso, a introdução naquela que, anos mais tarde, seria um dos feitos maiores de Shakespeare: a arte do solilóquio. No 4.º nível os alunos eram iniciados nas regras da prosódia, para além de fazerem exercícios repetidos de tradução e de retroversão entre Latim e Inglês.

As aulas eram ensinadas em Latim nos dois últimos níveis. Esperava-se também que os melhores alunos abordassem tópicos em Latim, tendo os outros colegas como destinatários. Concebiam-se igualmente pequenas dramatizações, pelo que essa poderá ter sido a primeira

experiência de palco de Shakespeare (Bate, pp. 83, 100 e 116). Por seu turno, as aulas de Retórica iniciavam os jovens na arte da recitação, a qual devia ser feita de pé, expressando a emoção desejada. Nestas aulas, o professor devia ensinar os alunos a elaborar argumentos a partir dos exemplos clássicos, a chamada «*imitatio*».

Por outro lado, estes argumentos deveriam ser concebidos a partir da reprodução. Para além de Ovídio, também Cícero, Quintiliano e Erasmo eram fontes primárias de ensino. No final da escola, surgiam autores como Virgílio e Horácio, assim como César e Salústio, para introdução à História de Roma (Honan, p. 56). Através de obras como *Crónicas de Inglaterra, Escócia e Irlanda*, de Raphael Holinshed, os alunos recebiam uma introdução à História de Inglaterra.

Contesta-se, por vezes, a proficiência a nível do Latim por parte do nosso dramaturgo. Ora, como lembra T. W. Baldwin, os conhecimentos adquiridos nestes níveis de aprendizagem faziam com que os jovens de então, e Shakespeare em particular, soubessem mais Latim do que um licenciado nesta língua numa universidade contemporânea (Nuttall, p. 57). Refira-se que esta era igualmente a língua utilizada na universidade, em Oxford e em Cambridge. Com efeito, entre os 7 e os 15 anos, William aprendeu Latim de memória todos os dias: o estudo da Gramática significava o estudo do Latim, o qual era apenas ensinado aos rapazes; as meninas só o aprendiam se pertencessem à nobreza (Bate, p. 79).

Obviamente relevantes nestes primeiros anos foram os professores que então passaram por

Stratford. Destaca-se, desde logo, Simon Hunt, que chega à escola local em 1571, acabado de se licenciar em Oxford. Hunt partiria em 1575, tendo provavelmente como destino o sacerdócio na Companhia de Jesus. Outros dois professores passaram então por Stratford, Thomas Jenkins e John Cottom. Ambos de convicções católicas ou, pelo menos, no caso de Jenkins, próximo destes círculos, eram igualmente oriundos de Oxford. Thomas Cottom, irmão de John, era um sacerdote jesuíta que seria executado em 1582, altura em que John abandona Stratford (Honan, p. 64). A Jenkins dever-se-á a iniciação do jovem William nas *Metamorfoses*, de Ovídio. Igualmente de Ovídio eram estudadas epístolas em verso, enunciadas sob o ponto de vista feminino (Bate, p. 117).

Podemos imaginar assim o jovem William a passar trinta a quarenta horas por semana a memorizar, construir frases, estudar gramática, repetir prosa e verso em latim. Recorde-se que esta não era uma cultura da palavra impressa, mas sim uma cultura oral, uma cultura em que a voz predominava, e que tinha nos pregadores, nos sacerdotes e nos actores os seus expoentes máximos (Ackroyd, pp. 57 e 59).

A memória destes anos de aprendizagem ecoará em *Canseiras de Mor em Vão*, onde Shakespeare cria Holofernes, a personagem que é uma sátira ao professor e ao *currículum* da sua juventude, baseado, por exemplo, em *De Copia*, de Erasmo, onde se ensinavam 150 formas de dizer «obrigado pela sua carta» em latim (Greenblatt, p. 24). Veja-se este momento do acto IV, cena II, em que

Holofernes exhibe a sua «erudição» (a tradução é de Rui Carvalho Homem):

«Ah, bárbaro comentário! E contudo é uma espécie de insinuatío, dir-se-ia qua medium, como meio, de explicação de facere, dir-se-ia replicação; ou antes de ostentare, mostrar, dir-se-ia a sua inclinação, no seu modo rude, não polido, inculto, sem formação, ou antes, iletrado, ou ainda mais, ininstruído, para reiterar o meu haud dreco quanto a um veado.» (P. 88.)

A educação pressupunha igualmente o decoro, a arte de saber escolher a palavra certa em função do contexto e do destinatário e também a de se comportar numa sociedade codificada (Honan, p. 21). Pressupunha, além disso, o exercício da virtude.

Durante a infância de William, Stratford seria visitada por companhias de teatro itinerantes, entre as quais algumas das mais famosas do tempo. Com elas vinham a música e as histórias do folclore local, ou seja, toda a memória de um tempo que a cultura emergente do cisma henriquino tentaria apagar (Honan, p. 33). A par deste folclore destacam-se as manifestações teatrais de cariz religioso, os Mistérios do Corpo de Cristo de origem medieval, ainda realizadas quando William estava na puberdade, apesar da hostilidade protestante.

Em 1569, quando William tinha apenas 5 anos de idade, o pai, então meirinho de Stratford, foi responsável pelo pagamento a duas companhias de actores, os *Homens da Rainha* e os *Homens do Conde de Worcester*, que ali foram actuar. A primeira actuação, habitualmente de entrada livre, era

conhecida como a *Peça do Presidente*. Pela primeira vez, ao colo do pai, William terá então assistido a uma peça. Seguir-se-iam, quatro anos mais tarde, os *Homens do Conde de Leicester*. Em 1575 seria a vez de os *Homens do Conde de Warwick* e de os *Homens do Conde de Worcester* visitarem Stratford (Greenblatt, pp. 28 e 30).

Ainda neste ano de 1575, mais precisamente no Verão, tinha William 11 anos, a rainha visitou o castelo de Kenilworth, que pertencia ao seu favorito Robert Dudley, conde de Leicester, e que ficava a menos de 20 km de Stratford. Aí decorreram inúmeras celebrações, marcadas por uma pompa rara naquelas paragens, e ouvidas a mais de 25 km de distância. O jovem William terá, certamente, assistido a elas na companhia da sua família. Importa ter presente que as funções desempenhadas pelo pai ter-lhe-iam assegurado uma presença, ainda que distante, nas festividades (Duncan-Jones, p. 11).

A par destas representações tinham ainda lugar as dos festivais sazonais, a cargo das guildas e das que levavam à cena peças do folclore tradicional (Greenblatt, p. 36). Estas representações, com o seu carácter diferenciado, persistirão na memória do nosso protagonista, ecoando mais tarde nas suas obras. Peter Ackroyd defende, por exemplo, que a própria noção de ciclo, presente nas suas peças iniciais, derivará dos dramas cíclicos da Paixão. Ecos mais explícitos serão a «Boca da Morte», uma referência ao portal do inferno que atemorizava o povo. Por seu turno, o «Porteiro do Inferno», personagem relevante nos Mistérios, poderá de alguma forma ressurgir na personagem Porteiro

em *Macbeth*. Há igualmente críticos que apontam ecos destes ciclos em *O Rei Lear*, *Otelo* e *Macbeth*, assim como da flagelação de Cristo em *Júlio César* e em *Coriolano*. Por outro lado, em *Péricles*, Shakespeare pode estar a recuperar a forma do cortejo medieval dos Mistérios (Ackroyd, p. 49). Por seu turno, *Sonho de Uma Noite de Verão* e *O Conto de Inverno* ecoam estas atmosferas ancoradas na cultura popular.

Alguns anos depois, em 1579, tinha ele 15 anos, poderá ter assistido a uma representação de Milagres em Coventry (Greenblatt, p. 37). Importa ter sempre presente que Shakespeare tinha raízes profundas no campo, que toda a sua família era daí originária e que aí passou a sua infância e juventude. Como adiante veremos, a ligação a estes espaços, e a Stratford em particular, será uma constante ao longo da sua vida.

Não deixa de ser curioso o facto de, em 1579, ser publicado o atlas de Saxton, no qual a Anglia (incluía Inglaterra e Gales; Irlanda surgia à margem e Escócia era ignorada) era representada em detalhe, para o qual contribuía também a existência de 34 mapas regionais. O sentimento de pertença a um local — a paróquia — coexiste então com a da sua integração num corpo mais global — a nação; como espaço intermédio surge o condado. Daí que vultos deste tempo sejam identificados com os seus locais de origem: Shakespeare era um homem de Warwickshire, enquanto Sir Walter Raleigh e Francis Drake o eram de Devonshire. A corografia, forma de expressão intensamente desenvolvida pelos isabelinos, sinaliza esta tensão identitária entre o local e o nacional.

Significativamente, Shakespeare seria o primeiro autor dramático do seu tempo a localizar cenas de peças suas em Warwickshire e Gloucestershire: «O que diabo fazes tu em Warwickshire?», pergunta o Príncipe Hal a Falstaff numa cena na estrada entre Coventry e Sutton Confield (*Henrique VI*, parte 3). Cenas idênticas ocorrem na 1.^a e 2.^a partes de *Henrique IV*. Será assim com justeza que Jonathan Bate afirma que Shakespeare começa a inventar a Inglaterra profunda (Bate, pp. 29-31).

Foi igualmente por volta dos 15 ou dos 16 anos que terá conhecido Anne Hathaway. Os Hathaways, de Shottery, localidade próxima da floresta de Arden, e região conhecida pelo elevado número de não conformistas e de famílias com sacerdotes jesuítas, tinham uma relação de proximidade com os Shakespeare havia vários anos; atestam-na os registos de pagamentos de dívidas de Richard Hathaway a outras pessoas, que terão tido John como fiador. Ora, apesar de seguir os ritos da Igreja Anglicana, Richard Hathaway nomeou no seu testamento vários católicos, o que poderá ser um sinal da sua proximidade destes círculos.

Anne, que tinha seis irmãos, um dos quais vinte e três anos mais jovem do que ela, era filha de Joan, primeira esposa de Richard. Acerca dela pouco mais se conhece, excepto o facto de ter sido ela própria a amamentar os filhos, algo que é referido no seu epitáfio, provavelmente escrito em 1623 pelo seu genro, o Doutor John Hall (Duncan-Jones, p. 26).

Era habitual que os jovens saíssem da escola por volta dos 15 anos, pelo que terá sido nessa altura que William concluiu os seus estudos. O destino

natural seria o de ajudar o pai no seu ofício; como acima referi, o de luveiro. Outro destino igualmente possível terá sido o de mestre-escola, algo que seria sugerido, já no século XVII, por John Aubrey, na sua obra *Breves Vidas*. Aubrey refere ter obtido esta informação através do «Sr. Beeston». Ora, William Beeston era um actor, filho de um outro actor, Christopher Beeston, que trabalhara na mesma companhia de Shakespeare. Trata-se, portanto, de uma fonte algo fidedigna.

Já anteriormente, numa trilogia de peças publicada em 1606 sob o título de *O Regresso ao Parnasso*, uma personagem baseada em Shakespeare, *Studioso*, era uma paródia do mestre-escola que ensina latim às crianças no campo. A diversidade destas fontes de alguma forma consolida a eventualidade deste rumo. Entre os locais onde ele poderá ter ensinado surgem Berkeley Castle, em Gloucestershire, Tichfield, em Hampshire, e, mais provavelmente, o Lancashire (Ackroyd, p. 73). Neste último caso, é provável que William tenha trabalhado na casa de Alexander de Hoghton, já que um nome muito semelhante ao seu, William Shakeshafte, surge nos registos familiares coevos (Honan, p. 61). Entre 1570 e 1580, este poderá ter sido, portanto, o seu destino provável.

A comprovar-se a sua presença na casa de Alexander de Hoghton, um outro elo se insinua, o que o ligaria a Lady Hesketh, uma nobre de convicções católicas e amiga dos Hoghton, a quem um Shakeshaft foi por eles recomendado em 1581. Após a morte deste nobre, Shakeshaft e Gillom, o outro nome que a ele surge associado nos registos familiares, poderão ter integrado o conjunto de

actores que trabalhavam sob os auspícios de Sir Thomas Hesketh, em Rufford Hall, a sul do rio Lea. Com efeito, três das suas peças, a 2.^a e a 3.^a partes de *Henrique VI* e *Tito Andrónico*, evidenciam o seu conhecimento das paisagens do Norte de Inglaterra (Honan, pp. 68-69). A Sir Thomas poderá igualmente dever-se a sua posterior ligação a Lorde Strange, um nobre católico ou criptocatólico de grandes posses e de não menos influência política. A ele se deve o patrocínio da companhia conhecida como os *Homens do Lorde Strange*, à qual Shakespeare terá estado ligado enquanto permaneceu em Hoghton Tower. Esta companhia tinha por hábito fazer digressões pelo campo, tendo igualmente actuado em Londres.

É praticamente consensual que Shakespeare terá tido alguma experiência de palco antes de chegar a Londres onde foi mencionado devido à «excelente qualidade que manifesta». Esta experiência poderá, assim, ter sido obtida junto dos *Homens do Lorde Strange*. Este argumento ganha mais força devido à descoberta de uma cópia das acima mencionadas *Crónicas de Inglaterra, Escócia e Irlanda*, de Raphael Holinshed, que seriam nucleares, em particular, para muitas das suas, peças históricas. A cópia estava profundamente anotada pela mão de alguém que, segundo estudos grafológicos, seria ainda jovem. Acresce o facto de existirem muitas semelhanças entre aquela caligrafia e a que é reconhecidamente da autoria de Shakespeare. Ora, esta cópia estava na posse conjunta de Thomas Hoghton e de Thomas Hesketh, o que poderá enfatizar toda uma teia de conexões que envolvem um tempo da sua vida, um

círculo ligado ao catolicismo e, obviamente, uma experiência teatral.

Tem sido igualmente aventada a hipótese de William ter tido alguma prática como notário. Esta hipótese é fundamentada por paleógrafos, segundo os quais a sua caligrafia e, em particular, a sua assinatura denunciam um treino a nível de escrita legal. Uma dessas assinaturas — «Wm Shakspere» — surge numa obra jurídica, intitulada *Archaionomia*, com a tradução em latim de legislação saxónica (Ackroyd, pp. 74-81).

Todas estas hipóteses apontam para o facto de, entre os 15 e os 16 anos, William ter passado algum tempo longe de Stratford. Ainda em 1581, pouco antes do seu 18.º aniversário e nunca depois de Agosto, numa altura em que Sir Thomas estava preso sob acusação de ser incapaz de suprimir práticas «papistas» nos seus domínios, William terá regressado a Stratford. Em Novembro de 1582 era já do conhecimento familiar a sua relação com Anne Hathaway.

Segundo se pode constatar através dos registos paroquiais de Stratford, entre 1570 e 1630, três quartos das pessoas casavam entre os 20 e os 30 anos, sendo a idade média 24 anos. No entanto, a diferença de idades entre eles e o facto de ele ser muito mais jovem do que ela — William tinha 18 anos, enquanto Anne tinha 26 — era pouco comum. Várias hipóteses são assim avançadas para este casamento pouco habitual e algo apressado. Ter-se-á este devido a uma paixão consumada demasiado cedo? Ou a um acordo envolvendo interesses familiares? À semelhança de muitos outros aspectos envolvendo a vida de Shakespeare,

a resposta a estas questões ficará provavelmente para sempre envolta em mistério.

A 27 de Novembro de 1582 surge o registo de um casamento entre «Willelmum Shaxpere e Annam Whateley de Temple Grafton». Apesar da polémica suscitada pela diferença de grafia do apelido, algo de bastante comum na altura e que, como vimos, sucedeu com o próprio Shakespeare, parecem haver poucas dúvidas de que se trata da mesma pessoa. Já o facto de o casamento ter sido registado na paróquia de Temple Grafton e não na da noiva, Shottery, que ficava a cerca de 4 km dali, não obtém uma resposta concludente. Muito provavelmente a gravidez de Anne aquando do casamento terá estado na origem dessa opção (Duncan-Jones, p. 22).

A proclamação de banhos estava proibida durante o período do Advento, entre domingo, 2 de Dezembro de 1582, e o 8.º domingo da Epifania, 13 de Janeiro de 1583. Consequentemente, é provável que estes tenham sido proclamados na igreja a 30 de Novembro, dia de St. Andrew. O casamento ter-se-á realizado no dia seguinte (Hanon, pp. 83-84), na tal pequena comunidade que dava pelo nome de Temple Grafton.

Porque o pai de Anne tinha já falecido, esta terá sido acompanhada por Fulke Sandells ou por John Richardson. A noiva, de cabelos soltos, ficava à esquerda do noivo, assim lembrando a origem de Eva numa costela esquerda de Adão, de mãos dadas, um símbolo da sua união. O anel era abençoado com água benta, após o que o noivo o colocava no quarto dedo da noiva, visto, segundo se cria, ser dele que fluía a veia que iria culminar no coração. Ao

mesmo tempo, o sacerdote proclamava «*In nomine Patris, in nomine Filii, in nomine Spiritus Sancti, Amen.*» Todo este cerimonial decorria à entrada da igreja, só então o casal entrava, se ajoelhava e participava da missa nupcial. Por fim, o grupo regressava à casa onde teria lugar a boda. Havia o hábito de oferecer luvas aos convidados, o que, no caso de William, não terá constituído problema de maior (Ackroyd, p. 89).

Em Dezembro, o casal estaria já a viver na casa paterna em Henley Street, como era, aliás, habitual suceder. Entretanto, persistiam as tensões religiosas. No ano do seu casamento, Cottam, irmão do antigo professor de William, é enforcado. Igual destino estava reservado a Robert Debdale, um sacerdote jesuíta originário de Shotton.

Em Maio, a companhia de David Jones, primo em 1.º grau de Anne, actua em Stratford durante o Pentecostes, um período de celebrações e festividades que envolvia jogos vários, dança, música e, naturalmente, representações dramáticas. Esta seria, contudo, apenas uma de entre muitas que ali, então, actuaram. A mais famosa seria a ligada a Lorde Worcester que contava com um promissor tragediógrafo que dava pelo nome de Edward Alleyn. Um mês depois da sua actuação, nasce Susanna, a primeira filha do jovem casal. Quando a menina foi baptizada, a 26 de Maio de 1583, esse nome era muito popular, quer por conotações bíblicas quer pelo número de peças envolvendo o seu nome, mais de uma dúzia, a mais famosa das quais, *Susanna*, de Thomas Garter, havia sido publicada em 1578.

Importa recordar que as actividades teatrais não eram bem aceites pela sociedade, sendo muitas

vezes os actores vistos ora como meros vagabundos ora como indivíduos de reputação duvidosa, e consequentemente objecto de ostracismo por parte das comunidades que visitavam. No entanto, também a este nível, estes eram tempos de mudança. Em 1559, poucos anos antes, portanto, de William ter nascido, a rainha Isabel promulgara um decreto autorizando os grupos itinerantes a actuar mediante uma autorização prévia do presidente da Câmara ou do Juiz de Paz locais.

Além disso, o patrocínio dos nobres funcionava também como forma de legitimar esses grupos. Robert Dudley, conde de Leicester, patrocinava uma pequena companhia que percorria o país e que terá passado por Stratford na infância de Shakespeare. Em 1574 receberam uma autorização régia para actuarem em Londres, sob a liderança de alguém que, também ele possivelmente nascido em Stratford, viria a desempenhar um papel importante na vida de Shakespeare, James Burbage (Bate, pp. 20 e 23).

Durante o ano de 1583, William terá trabalhado no negócio das luvas com o pai. A 2 de Fevereiro de 1585 são baptizados os dois gémeos, Hamnet e Judith, muito provavelmente numa homenagem aos amigos do casal Hamnet e Judith Sadler, donos de uma padaria na esquina de High Street com Sheep Street. Quando, por seu turno, este casal teve um filho, deu-lhe o nome de William. Tendo em conta a data de nascimento dos gémeos, é provável que Shakespeare tenha ficado em Stratford até, pelo menos, ao Verão de 1584. Depois terá partido para Londres. Seguem-se os chamados «anos perdidos», aqueles que decorrem entre 1585 e 1592.

A partida de William para Londres terá surgido na sequência de contactos estabelecidos com o grupo de actores de Lorde Strange. Outra hipótese decorre da passagem por Stratford, em 1587, dos *Homens da Rainha*, os quais, na altura, precisavam de colaboradores, já que um dos actores, William Knell, tinha sido assassinado a 13 de Junho em Thame, uma povoação perto de Stratford, durante uma luta com outro actor, John Towne (Greenblatt, pp. 161-162).

1587 terá sido o melhor ano a nível de representações teatrais, em Stratford, durante o reinado da rainha Isabel, pois entre Dezembro de 1586 e Dezembro de 1587, pelo menos cinco companhias passaram por ali. Entre estas destacava-se, naturalmente, os *Homens da Rainha*. Com efeito, logo após a sua criação, a companhia entrou em digressão, passando por Bristol, Norwich, Cambridge e Leicester. As digressões decorriam habitualmente durante o Verão e no Inverno dava-se o regresso a Londres. Começavam, então, por actuar em locais públicos, ficando reservadas as actuações na corte para o período entre finais de Dezembro e Fevereiro.

Devido ao prestígio que lhes advinha do facto de serem protegidos pela rainha, eram bem recebidos em qualquer local por onde passassem, contrariamente ao que sucedia com outros grupos de actores. Entre as peças por eles representadas encontravam-se *As Famosas Vitórias de Henrique V*, *Rei Lear*, *O Difícil Reinado do Rei João* e *A Verdadeira Tragédia de Ricardo III*. O tempo encarregar-se-ia, contudo, de immortalizar as que Shakespeare escreveu. No entanto, importa assinalar que obras

com nomes idênticos já existiam antes de ele poder ter-se juntado à companhia quando ela passou por Strafford em 1587. Shakespeare trabalharia, assim, sobre histórias já existentes; histórias que ele, com o seu génio, reescreveria.

Alguns séculos mais tarde, corria o ano de 1810 quando a mulher de um trabalhador rural de Stratford que estava a trabalhar no campo, perto da igreja, encontrou um anel de ouro no qual surgiam as letras «WS» separadas por um laço. A sua origem remontava ao século XVI, e um antiquário concluiu que «nenhum outro habitante de Stratford daquele tempo, à excepção de Shakespeare, poderia ter sido o dono daquele anel» (Ackroyd, pp. 86, 98-99).

Deixemos, então, para trás os seus primeiros anos e os seus mistérios, e preparemo-nos para o reencontrar na azáfama da grande urbe. Prossigamos, então, para Londres.

À descoberta da urbe

Aludi no capítulo anterior aos chamados «anos perdidos», aqueles que decorreram entre 1585 e 1592. Com efeito, não são conhecidos registos da chegada de Shakespeare a Londres nesse espaço de tempo. Existe, contudo, uma referência ao nosso dramaturgo, datada de 9 de Outubro de 1589, no âmbito de um processo de tribunal em Westminster, no qual ele terá sido testemunha. Apesar de ser uma referência apenas, ela tem a importância de confirmar a sua presença em Londres no final da década (Bate, p. 314).

No entanto, independentemente da data em que terá cruzado as muralhas da cidade pela primeira vez, uma coisa é certa, nessa altura viu-se confrontado com uma azáfama urbana como jamais presenciara. Desde logo, as multidões, muito diferentes, como é óbvio, dos pequenos aglomerados no mercado em Stratford ou mesmo durante as celebrações sazonais que ali tinham lugar. Nem mesmo a multidão que se reuniu para assistir às festividades que tinham decorrido em 1575

aquando da passagem da rainha pelo palácio do seu favorito, Robert Dudley, se poderia comparar àquilo que agora presenciava.

Com uma população de cerca de 200 000 pessoas, apenas Nápoles e Paris suplantavam a Londres de então. Para além do centro político, administrativo, comercial e cultural do reino, este era também um imenso espaço de encontro multicultural. Em pequenas comunidades, ali viviam judeus portugueses e espanhóis, franceses e holandeses. Abundavam as lojas dos mais variados artífices, ruas inteiras eram habitadas por profissões específicas. Embora situados no exterior das muralhas da cidade, não eram raros os bordéis, enquanto as tavernas proliferavam por toda a malha urbana. Londres era, além disso, uma cidade particularmente violenta. Mais gente ali morria do que nascia, e não necessariamente de morte natural.

O Tamisa e a ponte de Londres eram signos de toda essa azáfama. Por seu turno, a Torre de Londres representava uma memória nacional — em *Ricardo II* Shakespeare referir-se-á ao mito, ensinado nos bancos da escola, segundo o qual ela teria sido erguida por Júlio César — e a presença de um poder político, para além da banal celebração de casamentos, o espaço destinado ao encarceramento de *traidores*. Também Westminster, pela ligação no imaginário popular dos monarcas ingleses ao príncipe Brutus que combateu na guerra de Tróia, participava dessa dimensão mítica (Honan, p. 98).

William terá certamente guardado na memória a primeira vez que passou pela ponte de Londres. Ali eram exibidas as cabeças dos membros dos grupos sociais mais elevados, nomeadamente gentis-

-homens e nobres, que haviam sido executados por traição. Uma forma peculiar de dar crédito à nobreza, conceda-se. Corria o ano de 1592 quando um visitante estrangeiro ali contou 34; outro, em 1598, contou mais de 30. Mas não seria apenas este espectáculo macabro que o terá surpreendido. Com efeito, entre essas dezenas de cabeças ele poderá ter reconhecido a de John Sommerville e a de um, ainda que afastado, parente seu, Edward Arden (Greenblatt, p. 173).

Ao longo do tempo, Shakespeare familiarizar-se-ia, porém, com a cidade. Em diferentes momentos da sua vida viveria em Bishopsgate, Shoreditch, Southwark e em Blackfriars. Conhecido dos seus vizinhos e daqueles que ali moravam, e reconhecido por todos os que enchiam os teatros públicos, não seria, de modo algum, uma pessoa anónima. John Aubrey terá colhido o testemunho da família Beeston, segundo o qual ele era espontaneamente espirituoso e senhor de uma «bonita figura».

Apesar do elevado número de habitantes e da sua diversidade social, esta era uma sociedade profundamente codificada, cada indumentária exibindo o estatuto social e a fortuna do seu dono, ou a sua ausência. Através dela, era possível identificar grupos sociais, dos puritanos à burguesia mercantil, dos diferentes ofícios e respectivos aprendizes, às prostitutas. Além disso, era difícil a alguém tentar assumir um estatuto superior ao seu, pois quem não possuía um título nobiliárquico não podia usar a indumentária de um nobre.

Por seu turno, o Segundo Acto do Parlamento de 1572, sobre a «punição de vagabundos», esclarecia que entre estes estavam «actores de interlúdios,

& menestréis, não pertencendo a nenhum barão do reino ou a outra pessoa de maior grau». No entanto, quando Shakespeare chegou a Londres, crescia a procura do teatro, havendo vários espaços que acolhiam inúmeras representações teatrais: pátios de estalagens, ou outros com galerias, poderão ter sido os primeiros teatros. Além destes locais improvisados havia ainda estruturas onde, independentemente destes espectáculos, se realizavam combates e as populares rinhas de ursos, às quais a rainha Isabel tinha o hábito de levar os seus convidados estrangeiros (Ackroyd, pp. 109, 114, 116, 124-125).

Este impressionante microcosmo urbano seria amiúde convocado por Shakespeare nas suas peças. Stephen Greenblatt considera, aliás, que tal como Éfeso em *Comédia de Equívocos* retrata mais a Londres isabelina do que aquela cidade da Ásia Menor, de igual modo, a Inglaterra medieval, na 2.^a parte de *Henrique VI*, teria menos presente a alteridade do passado do que as ruas e os lugares familiares a Shakespeare. Conclui assim este reputado ensaísta que, mesmo quando a sua cena é Roma, Éfeso, Viena ou Veneza, o ponto de referência urbana de Shakespeare era sempre Londres (Greenblatt, pp. 169-170).

Devido à imensa diversidade social da Londres coeva e à necessidade de replicar em palco personagens nobres, facilmente se compreende que uma boa parte do orçamento das companhias teatrais fosse consagrada à aquisição do guarda-roupa. A cidade era, afinal, também ela um teatro. A própria rainha declarara: «Nós, príncipes, é como se estivéssemos em palco à vista do mundo.» Por

seu turno, Maria, Rainha dos Escoceses, havia considerado que «o teatro do mundo é mais amplo que o reino de Inglaterra». Deste modo, quando Jacques afirma, em *Como Vos Aprover*, que «todo o mundo é um palco», ele estava a reproduzir um lugar-comum do Renascimento (Ackroyd, pp. 110 e 119).

Devido à acção de James Burbage, um actor que mais tarde integraria o núcleo íntimo de Shakespeare e que pertenceu à companhia patrocinada pelo duque de Leicester, surgiu o *Teatro*, um novo espaço de representação na zona norte da cidade. Dois anos após a sua criação, havia representações regulares em cerca de oito espaços criados para o efeito. A designação, derivada do latim *theatrum*, trazia à mente os anfiteatros da Antiguidade Clássica. Ora, importa recordar que a noção de teatro como a temos hoje em dia não existia ainda na altura; daí que ele tivesse sido atacado a partir do púlpito pelo facto de se «assemelhar ao velho teatro pagão de Roma» (Greenblatt, p. 183).

Eis a descrição destes espaços que Luiz Cardim nos oferece em *Os Problemas do «Hamlet»*:

«Imitados dos pátios das estalagens, onde as companhias profissionais primeiro se apresentavam, eram como eles a céu aberto, e rodeados pelas galerias, também abertas, que nas estalagens davam acesso aos quartos, e aqui serviam para os espectadores de mais categoria.

Encostado a um dos lados erguia-se um amplo estrado, sobre o qual deambulavam e declamavam os actores, rodeados por três lados pelo público; não havia assim arco de proscénio nem pano de boca;

mas na galeria do fundo abria-se um ‘palco interior’, com cortinas que se corriam quando era usado para representar uma sala, uma caverna, um túmulo, etc.; seria aí também que Polónio se escondia para espiar. E por cima deste havia um ‘palco superior’ onde se imaginavam, por exemplo, os muros duma cidade, uma torre, o balcão de Julieta, — e, possivelmente, a esplanada de Elsenor. No filme Henrique V [...] de Olivier, vê-se, ao princípio, o Teatro do Globo, onde a peça se apresentou em 1660, com todos estes pormenores.

Quanto a cenários pintados, se acaso existiam, eram muito rudimentares; mas havia certa riqueza de adereços, por vezes apenas simbólicos, e que eram colocados e removidos à vista de todos [...] Só na indumentária havia sumptuosidade.» (Cardim, pp. 13-14.)

Para além de um divertimento, o teatro era também um negócio que prosperava. Por um dinheiro, assistia-se ao espectáculo em pé, no pátio; por dois dinheiros, tinha-se acesso a um lugar sentado nas galerias à volta do palco, protegido do sol ou da chuva; por três dinheiros, tinha-se direito a uma almofada num camarote, num nível mais baixo das galerias. O sistema de pagamento significava que o primeiro dinheiro era destinado aos actores e o segundo e o terceiro aos donos do espaço.

Umhas centenas de metros mais a sul, em Moorfields, surgiu em 1577 o *Cortina*, designação que não se devia ao facto de ele possuir uma cortina, mas sim à parede que protegia o palco do vento. A sua estrutura era idêntica à do *Teatro*. Nos anos 90 este espaço acolheria aquela que seria

então a companhia de Shakespeare, os *Homens do Camareiro-Mor*.

Um destes espaços era o *Rosa* — palavra que, para além da conotação heráldica, era calão para prostituta —, um teatro prefabricado. Este teatro era financiado e dirigido por um importante empresário da mais nova geração, Philip Henslowe. Os seus diários e registos de pagamento sobreviveram, permitindo, assim, ter uma percepção quer do quotidiano quer do impacto cultural do teatro no seu tempo.

Escavações realizadas em finais da década de 1980 revelaram a sua estrutura poligonal. Esta descoberta arqueológica permitiu identificar com mais rigor a estrutura dos teatros isabelinos, até então conhecidos apenas através de relatos e de um desenho de duvidoso rigor do *Cisne* (Honan, p. 104). O *Rosa* tinha capacidade para acomodar cerca de 600 espectadores no pátio central e por volta de 1400 nas galerias, algumas das quais ficavam a cerca de 10 m do palco, o que permitia uma relação de profunda proximidade com os actores.

Quando Shakespeare chegou a Londres, a actividade teatral estava em franco crescimento. Em 1587, por exemplo, o *Rosa* enchia com as exhibições de *Tamburlaine*, uma peça de um dramaturgo em ascensão, Christopher Marlowe, levada à cena pela companhia os *Homens do Lorde do Almirantado*.

George Peele, mestre de Artes em Oxford, e John Lyly, que alcançara o seu maior sucesso em 1588 com *Endimião*, eram, então, referências fundamentais na cena teatral inglesa. Esta assistia ao aparecimento de dois jovens dramaturgos que desde 1587 se encontravam ao serviço dos *Homens*

do *Lorde Strange*, Thomas Kyd e o já mencionado Christopher Marlowe, que, respectivamente, com *A Tragédia Espanhola* e *Tamburlaine* abriam novos espaços no teatro contemporâneo. A primeira destas peças ecoará naquela que terá sido uma primeira versão de *Hamlet*, da autoria do jovem Shakespeare. Sabe-se hoje, devido ao testemunho de Nashe, que ela continha a famosa expressão «ser ou não ser», assim como um fantasma que clamava por «vingança». Já a segunda terá sido determinante para o curso que as peças históricas iriam seguir, em particular os ciclos históricos de Shakespeare.

Shakespeare seria devedor de Lyly em peças como *Canseiras de Amor em Vão* e *Sonho de Uma Noite de Verão*. Por seu turno, Peele, famoso pela dimensão cerimonial e ritualística dos seus espectáculos, tornar-se-ia seu amigo logo após a sua chegada a Londres. A sua influência ecoará no primeiro acto de *Tito Andrónico*, onde Shakespeare tenta emular a chamada «tragédia de vingança». A sua dimensão cénica inspiraria o primeiro desenho conhecido de uma produção shakespeariana, da autoria de Henry Peachman. Ignora-se, porém, se esta terá sido feita a partir de uma representação que efectivamente teve lugar ou se será uma reconstrução apenas imaginada (Ackroyd, pp. 136, 139, 149 e 158).

Em finais da década de 1580 e nos primeiros anos da que se lhe seguiram, as companhias levavam à cena seis peças por semana, visto actuarem ao longo de seis dias e de cada dia ser consagrado a uma peça diferente. Os *Homens do Lorde do Almirantado*, por exemplo, que exibiram trinta e

oito peças, chegaram a levar à cena vinte e uma numa só temporada. Por seu turno, os *Homens da Rainha* representaram em diferentes ocasiões e temporadas no *Boi*, em Bishopsgate Street, no *Belsavage*, em Ludgate Hill, e ainda no *Teatro* e no *Cortina*.

Os *Homens do Lorde Strange* actuavam em Cross Keys, em Gracechurch Street, e também no *Teatro* e no *Rosa*. Os *Homens da Rainha* viram, entretanto, a sua posição de destaque ser usurpada pelos *Homens do Lorde do Almirantado* e pelos *Homens do Lorde Strange*. Terá sido nesta altura que Shakespeare se juntou a esta companhia. Em breve ela assumiria um papel predominante na cena teatral londrina, passando, inclusivamente, a contar com os serviços do mais reputado actor da altura, Edward Alleyn, que antes era o actor principal dos *Homens do Lorde do Almirantado*. A par destas companhias, havia ainda aquelas que eram formadas apenas por rapazes. *As Crianças de São Paulo*, por exemplo, actuavam no perímetro da catedral, enquanto *As Crianças da Capela Real* usavam as instalações do velho mosteiro de Blackfriars — *Frades Negros*, junto ao rio (Ackroyd, pp. 132-133 e 141).

Shakespeare terá começado o seu envolvimento regular com o mundo do teatro, como contratado, aos 23 ou 24 anos, pois não existem registos seus nas companhias de teatro antes de ele começar a ser detentor de quotas, o que sucedia apenas quando o actor havia adquirido uma certa reputação profissional. Cada companhia tinha entre 8 e 12 actores, os quais podiam ser também accionistas. A este número acrescentar-se-iam ainda alguns

aprendizes jovens e outros contratados, os quais auferiam de um salário idêntico ao de um pedreiro ou de um carpinteiro. Cada accionista dos *Homens do Camareiro-Mor*, por exemplo, teria de despender de 50 libras pela sua parte, após o que passaria a ter acesso aos lucros obtidos, mas só depois de os outros actores terem recebido o que lhes era devido e de terem pago o aluguer do espaço. O estatuto de accionista poderia estender-se igualmente ao espaço, como viria a suceder mais tarde com Shakespeare em relação ao *Globo*.

Cada actor deveria memorizar cerca de 30 papéis, ou mesmo mais, caso tivessem de representar personagens secundárias. Calcula-se que, enquanto mero contratado, Shakespeare tenha sido obrigado a memorizar cerca de 100 papéis durante uma só temporada (Honan, p. 110). Por seu turno, cada companhia levava à cena entre quinze e vinte peças, o que naturalmente suscitava bastante procura de escritores. Entre estes, assumiam particular relevo aqueles que tinham uma formação universitária, como os acima mencionados Nashe, Greene, Peele, Lodge, Thomas Watson e John Lyly, o mais importante autor da década.

A peça era publicada num pequeno volume, conhecido como «quarto», devido ao facto de corresponder a uma folha dobrada em quatro. Uma edição mais volumosa, o chamado «fólio», só se tornou comum a nível de edição de peças de teatro no século seguinte com a publicação em 1616 das obras de Ben Jonson. Sensivelmente metade das obras de Shakespeare foi publicada no formato quarto. Apenas em 1623, sete anos após a sua morte, viria a lume um fólio contendo trinta e seis obras suas.

As suas primeiras obras terão sido as três partes de *Henrique VI*, precedendo de imediato *Ricardo III* e *Os Dois Cavalheiros de Verona*, cuja primeira versão surgiu entre 1588 e 1591. Também por esta altura, mais precisamente em 1589, Shakespeare terá iniciado a escrita de uma das mais misteriosas vertentes do seu universo criativo, os sonetos. Entretanto, actores oriundos dos *Homens do Lorde do Almirantado* juntaram-se aos *Homens do Lorde Strange*, com eles trabalhando durante cerca de quatro anos. Será a estes que Shakespeare terá vendido a sua primeira tragédia, *Tito Andrónico*. Nela, a par da presença dos clássicos — Ovídio, Séneca e historiadores romanos —, sentem-se os ecos de Marlowe e de Kyd, nomeadamente em Aaron, evocador dos vilões de Marlowe, e em Tito, evocador de *Hieronimo*, de Kyd. A diversidade de fontes, todas elas incorporadas numa estrutura autónoma, é algo de original no teatro do seu tempo. Igualmente inovadora será a exibição do sofrimento do protagonista, numa antecipação de heróis seus posteriores, como Otelo, Timão e Lear (Honan, pp. 131-134).

Algo mais deverá, todavia, ser mencionado, os ecos políticos subliminares que podem ser detectados através do nome de uma personagem, Astrea. Com efeito, esta filha de Zeus era associada à justiça, à semelhança, aliás, de sua mãe, Temis. Recorde-se, porém, que este era também o epíteto ao qual a rainha Isabel I era associada, assim simbolizando a algo transcendente prevalência da justiça no reino. Ora, proclama-se na cena III do acto IV de *Tito Andrónico* que «*Terras Astrae reliquit*», ou seja, «Astrea abandona a terra».

A justiça abandona a terra? Terá Isabel sentido alguma insinuação nesta declaração?

Com efeito, *Tito Andrónico* é também uma peça sobre os efeitos na sociedade de um governo que age sob um impulso autocrático. Espelhará o reino de Saturnino a monarquia Tudor que, após os Actos de Supremacia de 1534 e de 1559, age segundo o pressuposto de que o monarca é, ele próprio, o derradeiro responsável pela lei? Shakespeare revelaria sempre ao longo da vida uma certa cautela perante a forma como as sensibilidades políticas ecoariam nas suas obras, mas isso não significaria que a política delas estivesse ausente. À semelhança de muitos outros aspectos, ele dialoga connosco sem, contudo, se revelar. Como adiante veremos, Nuttall dirá que ele é esquivo; e com razão...

Será com os *Homens do Lorde Strange* que em breve irá actuar na presença da rainha. Entre os vinte e sete actores que integravam esta companhia, contavam-se Augustine Phillips, Will Sly, Thomas Pope, George Bryan, Richard Cowley e James Burbage. Porquê a referência a estes nomes? Porque eles continuariam a actuar ao lado de Shakespeare ao longo de toda a sua vida. São estes, aliás, os nomes que surgem no acima mencionado fólio publicado em 1623. Após uma breve passagem pelos *Homens do Lorde Pembroke*, acompanhá-los-iam, posteriormente, quando transitou para os *Homens do Camareiro-Mor* e com ele ficariam. Um pequeno mas coeso grupo de colegas e também de amigos (Ackroyd, p. 142).

As já mencionadas três partes de *Henrique VI* terão sido completadas durante a primeira metade deste ano de 1589. Por esta altura poderá

ter igualmente iniciado a escrita de *Ricardo III*, a quarta peça da tetralogia dedicada a esse momento particularmente relevante da História de Inglaterra que foi o da chamada Guerra das Rosas. Esta seria assim designada por ter oposto a casa de Iorque à de Lencastre, cuja heráldica era figurada por uma rosa branca e por uma rosa vermelha, respectivamente. A sua fonte mais importante para esta sequência histórica seria as *Crónicas* de Holinshed, originalmente publicadas em 1577, e reeditadas em 1587 numa edição ampliada, com as quais, como referi no capítulo anterior, havia contactado na escola. Ao seu manancial informativo recorreria para, pelo menos, treze das suas peças (Honan, p. 138).

Shakespeare inspirar-se-ia, também, quer em fontes literárias, como *Arcadia*, de Sidney, ou *Faerie Queene*, de Spenser, quer noutras provenientes do folclore popular. Como amiúde sucederia ao longo da sua carreira, o nosso dramaturgo soube absorver contributos provenientes de fontes distintas e assim criar obras absolutamente singulares.

O tema era polémico e politicamente sensível visto envolver toda a linha dinástica que iria culminar no reinado de Isabel. Recorde-se que *Ricardo III* termina com a vitória e consequente subida ao trono de Henrique VII. Ora, será com este monarca que se inicia a dinastia Tudor à qual pertence... Isabel I. Além disso, esta disputa não estava muito distante no tempo, pois havia terminado em 1485, ou seja, sensivelmente há um século. Gualter Cunha, que traduziu, prefaciou e anotou a tradução desta peça para o projecto «Shakespeare para o século XXI», enfatiza este aspecto: «[a]o tem-

po de Shakespeare [...] a dinastia Tudor aparecia como uma salvação providencial, traduzida no fim das lutas fratricidas do século XV e na instauração de um tempo de unidade nacional, de prosperidade social e de afirmação internacional da Inglaterra, ao mesmo tempo que por sua vez o reinado de Isabel era concebido como o ponto culminante deste movimento ascensional da nação inglesa.» (Cunha, p. 9.) Inviamente as sensibilidades políticas insinuam-se no texto.

No entanto, em *Ricardo III* Shakespeare vai mais além da mera factualidade histórica, nomeadamente ao criar uma personagem onde convergem a tradição e a modernidade, isto é, a abstracção alegórica predominante nas Moralidades da sua infância e juventude, e uma versão moderna de Maquiavel. Além disso, manipula os acontecimentos históricos, aproximando no tempo eventos historicamente distantes (o funeral de Henrique VI ocorre em 1471, a sedução de Anne por Ricardo no ano seguinte, o assassinato de Clarence em 1478 e a morte de Eduardo IV em 1483), de modo a intensificar o efeito dramático e a destacar a acção de Ricardo III.

Seria exactamente no papel desta personagem que Richard Burbage, filho de James Burbage, apenas com 21 anos terá tido o seu primeiro grande sucesso; um sucesso que, refira-se, seria ainda lembrado durante os reinados de Jaime I e de Carlos I. Seria igualmente ele que daria corpo ao primeiro Hamlet e ao primeiro Otelo. Também a ele dever-se-iam as primeiras encarnações de Romeu, Macbeth, Coriolano, Próspero, Henrique V e António. Richard terá sido provavelmente o

amigo mais próximo de Shakespeare, o qual, no seu testamento, lhe deixaria uma soma destinada à compra de um anel. Peter Ackroyd considera, porém, que o melhor sinal dessa amizade seriam os nomes dados por Burbage aos seus filhos, William e Anne (Ackroyd, p. 183).

A peça seria representada no *Rosa* a 3 de Março, tendo ido à cena mais 14 vezes até 19 de Junho. A sua atmosfera, onde se combinam mistério e profecia, eleva a História de Inglaterra para um nível nunca antes visto. A peça tornar-se-ia assim imensamente popular com, facto invulgar e quase único, oito reimpressões em quartos, três das quais após a morte do autor. A famosa expressão «Um cavalo, um cavalo, o meu reino por um cavalo», seria objecto de paráfrases irónicas, como a de John Marston, no final do século, em *The Scourge of Villanie*: «Um homem! Um homem! O meu reino por um homem!» (Ackroyd, p. 184).

Não se deve, todavia, concluir que o sucesso obtido pela tetralogia se restringiu a esta peça. Thomas Nashe refere no seu diário que, por várias vezes, 10 000 espectadores choraram perante a morte «do bravo Talbot, o terror dos franceses», na 1.^a parte de *Henrique VI*. Os números aqui mencionados permitem-nos inferir ter-se tratado de uma peça bastante popular. Uma nota sobre ela existente no Diário de Henslowe refere que ela terá rendido a soma considerável, para a altura, de três libras em cada um dos espectáculos iniciais (Duncan-Jones, p. 65). O actor que representou aquela personagem, provavelmente Richard Burbage, terá sido tão brilhante e eficiente que a audiência terá sentido a sua morte em palco como se

esta fosse a do próprio Talbot, no campo de batalha, duzentos anos antes (Bate, p. 269).

Através de *Os Dois Cavalheiros de Verona*, Shakespeare decide, entretanto, fazer uma incursão noutra género, onde conciliaria a farsa e a comédia. Devedora de Lyly, a peça exhibe uma estrutura sustentada por solilóquios, duólogos e apartes. Ao incorporar influências exóticas está a ir ao encontro dos gostos do público da época, o que demonstra a atenção que, desde muito cedo, Shakespeare começa a prestar ao gosto dominante entre as suas audiências (Honan, p. 120). Facto curioso: Harold Bloom detecta nas suas peripécias, em particular as que envolvem Sir Eglamour, esse sentido de humor que de alguma forma anteciparia o dos Monty Python (Bloom, p. 38 [2]).

Seguir-se-á uma peça que, já no século xx, inspiraria o músico Cole Porter para o seu musical *Kiss Me Kate*. É ela *O Amansar da Fera*, provavelmente levada à cena na primeira metade de 1592 pelos *Homens do Lorde Strange*. Nesta obra evidencia-se, desde logo, aquilo que Nuno Ribeiro considera ser «a conhecida simbiose de factores de proveniência diversa que torna especialmente fecunda e versátil a imaginação do dramaturgo isabelino (o persistente elemento popular e medieval, por um lado, a poderosa sugestão renascentista e erudita, por outro)» (Ribeiro, p. 11) a qual persistiria, aliás, ao longo do seu percurso criativo num constante processo de revisitação e de reescrita de obras anteriores.

Shakespeare dá, assim, os primeiros passos na sua carreira como dramaturgo. Segundo Harold Bloom, «[e]m 1592, quando Shakespeare

tinha 28 anos, ele tinha escrito as três partes de *Henrique VI* e a sua seqüela em *Ricardo III*, assim como *A Comédia de Equívocos*. *Tito Andrónico*, *O Amansar da Fera* e *Os Dois Cavalheiros de Verona* têm apenas mais um ano. O seu primeiro grande feito é o espantoso *Canseiras de Amor em Vão*, possivelmente escrito em 1594. Marlowe, meio ano mais velho do que Shakespeare, foi assassinado numa taverna a 30 de Maio de 1593, aos 29 anos. Nessa altura, tivesse Shakespeare morrido, seria pobremente comparado com Marlowe... Cinco anos depois da morte de Marlowe, Shakespeare ultrapassara o seu precursor e rival com a grande seqüência de *Um Sonho de Uma Noite de Verão*, *O Mercador de Veneza* e as duas partes de *Henrique VI*» (Bloom, pp. 46-47 [1]).

Embora Shakespeare não tivesse ainda criado as obras que o imortalizariam, o trabalho que já realizara fazia com que fosse reconhecido entre os seus contemporâneos, nomeadamente entre aqueles que partilhavam o mesmo ofício e, muito importante, entre o público.

Entretanto, em finais do Verão de 1592 a peste assola Londres, dizimando 14 % da população e provocando o encerramento dos teatros. Este encerramento terá sido, todavia, antecipado devido a um motim que terá começado junto ao *Rosa*. A data para o fim das restrições estava inicialmente prevista para a Festa do Arcanjo São Miguel, que teria lugar a 29 de Setembro. No entanto, o aparecimento deste flagelo obrigaria ao seu prolongamento durante um período de cerca de 20 meses. Uma zona que sofreu em particular com a peste foi a

de Shoreditch, onde Shakespeare e muitos outros actores, como Burbage, residiam.

Mais de 1000 pessoas chegaram a morrer numa só semana em Londres. A família de Robert Browne, por exemplo, um actor que se encontrava em digressão pela Alemanha com a companhia de Lorde Worcester, foi dizimada, tendo morrido a sua mulher, os seus filhos e todos os seus criados.

A partir deste surto, as portas das casas onde haviam sido detectados casos passaram a exibir um cartaz com um grande círculo vermelho no seio do qual se lia «Deus tenha piedade de nós». Foi exactamente esta frase que Nashe usou como refrão do seu poema mais famoso, escrito, aliás, durante os anos da peste (Duncan-Jones, p. 63).

Após um breve período de reabertura, no final do ano, os teatros voltariam a ser encerrados a 28 de Janeiro, devido a uma nova epidemia.

Em parte devido a estas interrupções forçadas, as digressões pelo país eram algo de habitual no quotidiano das companhias teatrais. Durante estas digressões, os actores podiam chegar a percorrer 40 km por dia em carroças onde transportavam o guarda-roupa e alguns artificios cénicos. As estalagens onde representavam a troco de uma refeição e de uma cama, eram, então, o seu abrigo natural (Ackroyd, p. 175).

Os *Homens do Lorde Strange*, por exemplo, tinham estado em digressão desde 13 de Julho. Deste modo, a interdição obrigá-los-ia a prolongá-la por mais algum tempo. Refira-se que a vida em digressão não era fácil, não só devido à relutância com que as trupes eram recebidas nas comunidades por onde passavam, mas também,

em tempos de peste, devido ao receio de que estes grupos itinerantes fossem portadores da epidemia. Por isso não raro lhes era vedada a entrada nas povoações que encontravam pelo caminho. Com efeito, uma destas companhias chegou mesmo a desaparecer durante uma digressão, dela não tendo sido encontrado qualquer rasto. Entretanto, os *Homens do Lorde Strange* veriam a sua digressão prolongar-se praticamente durante toda a segunda metade do ano.

Ocorre, então, a sua breve passagem pelos *Homens do Lorde Pembroke*, que, por esta altura, partiram em digressão. Embora não se saiba ao certo qual o rumo que tomaram, existe registo de uma actuação em Leicester, a qual faria parte de uma digressão que abarcaria Coventry. É, assim, legítimo pensar que Shakespeare teria reencontrado a sua família em Stratford, no final do Verão.

Que esta companhia começava a gozar de um estatuto especial poderá ser comprovado pelo facto de terem actuado na corte, perante a rainha. O prestígio como actor de Richard Burbage e o eventual sucesso de peças como *O Amansar da Fera*, *Tito Andrónico* e das duas peças sobre o reinado de Henrique VI, terá igualmente contribuído para o reconhecimento de que começavam a ser objecto (Ackroyd, p. 176).

Ainda em Londres Thomas Nashe publicou, em finais de Setembro, uma sátira na qual não deixou de elogiar Alleyn, o actor principal da companhia de Lorde Strange, assim como o actor que deu vida a Henrique VI na 1.^a parte desta peça. Embora não nomeando directamente Shakespeare, este elogio

era-lhe destinado (Honan, p. 153). Como se de um contraponto a estes elogios se tratasse, ainda neste mês de Setembro Shakespeare seria objecto de um ataque feroz por parte de Robert Greene. Sob a forma de uma parábola, Greene questiona a qualidade do trabalho do jovem dramaturgo, que acusa de ser um corvo arrivista e vaidoso. Será provavelmente sobre este escândalo que Shakespeare escreve nos sonetos 110, 111 e 112. Esta eventual referência assume particular relevo visto permitir-nos deduzir que o autor vai concebendo os seus sonetos ao longo de um espaço dilatado no tempo. Do silêncio que envolve a sua vida, este será um silêncio algo *ruidoso* que emerge.

Ainda antes do mês de Setembro, inspirando-se na peça de Plauto, *Os Menecmos*, terá escrito *A Comédia de Equívocos*. Esta é, todavia, uma datação provável, visto serem várias as hipóteses igualmente defensáveis para a sua concepção (Zamith, pp. 8-9). Park Honan (p. 165) considera que Shakespeare reescreve o texto clássico a partir da sua experiência de Stratford, associando a figura de Egeu, com os seus problemas financeiros, à de John Shakespeare. Nela exorcizará também os ataques de que foi alvo por parte de Greene.

Igualmente nesta altura terá escrito *Canseiras de Amor em Vão* que teria como destinatário uma audiência constituída maioritariamente por estudantes e advogados. À semelhança do que sucede com as suas peças iniciais, esta é uma datação provável. Harold Bloom, por exemplo, situa-a entre os anos de 1594 e 1595 (Bloom, XVI [1]). Já Rui Carvalho Homem, apoiando-se em estudos recentes, sugere um arco temporal entre 1595

e 1597, sendo esta última a data imediatamente anterior à sua primeira publicação em quarto (Homem, p. 7 [2]).

Durante este interregno forçado a nível da representação teatral, Shakespeare terá tentado alargar os seus círculos de amizade e influência (Honan, p. 168). Faz, então, a sua primeira incursão sistemática na poesia através de dois poemas eróticos, destinados a leitores de ambos os sexos: *Vénus e Adónis* e *O Estupro de Lucrecia*. *Vénus e Adónis* terá sido publicado no princípio da Primavera, com o beneplácito de Henry Wriothesley, o jovem conde de Southampton, filho de um católico que havia sido preso três vezes sob acusação de traição. Era próximo de Essex, favorito da rainha, que alguns anos mais tarde, a 25 de Fevereiro de 1601, seria decapitado sob acusação de traição.

Shakespeare tê-lo-á contactado inicialmente durante o Verão de 1592, quando o conde tinha 18 anos. Apesar do seu tom comedido, a dedicatória sugere que nessa altura eles já haviam travado conhecimento. Katherine Duncan-Jones considera que, durante esse período da peste, Shakespeare terá passado algum tempo em Titchfield, a propriedade de Southampton em Hampshire. Teria sido assim durante este período, isto é, entre Junho de 1582, data de encerramento dos teatros, e 18 de Abril de 1583, data em que o poema foi registado, que Shakespeare completaria *Vénus e Adónis*.

As situações narradas em *Vénus e Adónis* e as próprias circunstâncias envolvendo as personagens apresentavam vários pontos de contacto com factos biográficos do jovem Southampton. Não lhe seria, deste modo, difícil reconhecer-se no retrato

que Shakespeare fez de Adónis, «a mais bela flor daquele campo». Em breve este poema tornar-se-ia o trabalho mais citado do nosso autor. Para muitos dos seus leitores terá funcionado como um manual de sedução cortesã. No entanto, uma outra dimensão se insinua aqui, já que a sua ambivalência permite-nos nele reconhecer um discurso homoe-rótico (Duncan-Jones, pp. 67, 72 e 74-75). E assim mais uma polémica emerge em torno do dramaturgo, a referente à sua orientação sexual. Seria ele heterossexual, homossexual ou bissexual? Bloom conclui por esta terceira hipótese; nós deixamos a polémica em aberto e prosseguimos.

Independentemente destes aspectos, importa acentuar que a existência de um patrono seria um instrumento fulcral para a sobrevivência económica, nomeadamente durante os dilatados espaços de tempo em que os teatros cessavam a sua actividade devido à peste ou a eventuais tensões sociais ou mesmo políticas. Com efeito, Southampton poderá tê-lo recompensado monetariamente pelo poema. Segundo Katherine Duncan-Jones (p. 75), este nobre poderá ter-lhe pago por ele entre 5 e 10 libras.

Para além da sua dimensão como manual de «boas maneiras» na arte da sedução, a sua atmosfera algo fantástica que leva alguns autores a reconhecer nele uma antecipação do género ficção científica — o leque de tempo envolvido estende-se desde a data de nascimento do autor até ao ano de 4609, e a sua vertente erótica, terão certamente contribuído para o seu sucesso junto do público de ambos os sexos. Dois anos apenas após a sua publicação inicial, seria citado em poemas de Thomas Edwards, Michael Drayton e Thomas

Heywood (Honan, p. 175) e até ao final do século seria objecto de seis reedições, o que confirma o bom acolhimento que terá tido.

Já *O Estupro de Lucrecia*, inicialmente publicado em 1594 sob o título mais lacónico de *Lucrecia*, exhibe uma dedicatória algo efusiva ao Lorde Southampton, «O amor que dedico a Vossa Senhoria não tem fim», começa por escrever o poeta. Coloca-se inevitavelmente a questão de saber o que terá acontecido no espaço de tempo que medeia a publicação das duas obras e que terá levado a uma mudança de tom tão profunda na dedicatória?

Símbolo da castidade e da virtude que o cristianismo medievo revisitou, esta narrativa é colhida nas *Vidas*, de Plutarco. Ao longo da vida de Shakespeare será objecto de seis edições, o que, uma vez mais, comprova que o poeta foi consolidando uma audiência própria. Poderá, todavia, questionar-se o verdadeiro impacto que terá tido junto do leitor, já que, contrariamente ao que sucedeu com *Vénus e Adónis*, existem ainda hoje em dia muitas cópias do poema... por abrir.

Katherine Duncan-Jones (pp. 83 e 90) considera-o, simultaneamente, uma seqüela de *Vénus e Adónis* e uma contraposição sua, pois, tal como este poema, também ele é baseado numa conhecida fonte clássica, e, durante uma boa parte, assume o ponto de vista feminino. Isto era algo de difícil execução no teatro, embora o jovem que deu corpo à personagem da Rainha Margarida, na trilogia de Henrique VI, tenha sido confrontado com a necessidade de corporizar uma sensibilidade profundamente feminina.

Tendo em conta o facto de esta ser uma obra dedicada a Southampton, poder-se-á detectar nela uma dupla vertente: de elogio e de chamada de atenção. Por um lado, Shakespeare elogia-o através daquele que pode ser o interesse do jovem nobre relativamente à História de Roma, assim como ao género do «lamento», iniciado em 1592 com «O Lamento de Rosamond», de Samuel Daniel, que estava então em moda. Por outro lado, considerando que o herói é um jovem responsável pela ruína da sua família e por conflitos a nível do Estado, podemos vislumbrar nele um alerta ao conde relativamente aos perigos decorrentes da perda do autocontrolo.

À semelhança de outros autores seus contemporâneos e daquilo que ele próprio faria em peças suas, Shakespeare recorreu aqui a um cenário romano através do qual podia evocar indirectamente o presente: *O Estupro de Lucrecia* situa-se durante a transição da Monarquia para a República; *Coroliano* durante a República; *Júlio César* num tempo de ruptura política; *António e Cleópatra* termina com o início do império; e *Tito Andrónico* na decadência do império romano (Bate, pp. 335-336). Recorde-se que Tácito era então lido e debatido pela forma como o seu método histórico abordava a dimensão moral no quotidiano da acção política. Ora, importa lembrar que o nome do destinatário estaria associado ao círculo de Essex.

Após ter liderado uma campanha falhada na Irlanda, com o objectivo de pôr um termo à revolta chefiada por Lord Tyrone, Robert Devereux, segundo conde de Essex, regressaria a Londres. Fá-lo-ia, porém, contra as ordens da rainha, pelo que cairia

em desgraça. A sua pretensão de voltar a ganhar influência na corte, levá-lo-ia a reunir um grupo de nobres com o intuito de afastar Robert Cecil, conselheiro privilegiado de Isabel I. Na sequência da sua tentativa de levantamento popular, seria preso e, posteriormente, executado. Idêntico destino estaria reservado a outros conspiradores.

Sensivelmente na mesma altura em que escrevia os seus poemas, Shakespeare terá trabalhado em *Eduardo III*, uma peça que não é inscrita no seu cânone, mas que alguns autores consideram poder ser de sua autoria, nomeadamente devido à transcrição literal de um verso seu no soneto 94. Uma vez mais a escrita dos sonetos vai emergindo no silêncio do tempo. Para além desta transcrição, outras semelhanças podem igualmente ser detectadas com outros instantes dos seus sonetos. Suscitando idênticas reservas surge a sua eventual colaboração na peça *O Livro de Sir Thomas More*, em cujo manuscrito foram identificadas profundas analogias com a caligrafia do autor (Honan, pp. 170-171).

Durante este período, evidencia-se, entretanto, a escrita dos sonetos, um género então em voga e que será objecto de polémica e debate entre os especialistas ao longo dos tempos. O soneto tem uma estrutura de argumento que exige uma constante articulação a nível do tópico tratado: a cristalização da emoção de um instante (Bate, p. 201). Permite, deste modo, elaborar intelectualmente uma emoção de uma forma muito sintética. Mas a polémica surgirá, fundamentalmente, na sequência da sua publicação anos mais tarde, nomeadamente em torno da identidade do objecto da dedicatória, o

misterioso HD. Seria ele Henry Wriothsesley ou o igualmente jovem William Herbert, futuro conde de Pembroke?

Como adiante veremos, questionar-se-á a possibilidade de um membro da alta nobreza permitir a publicação de um livro que lhe é dedicado com tanta intimidade, sendo o autor um membro de uma classe muito inferior à sua. Por fim, coloca-se a questão do anonimato quando é um patrono que está em causa. Bate sugere, por isso, que WH é uma gralha que surge em vez de WS, o que, então, se justificaria como homenagem do editor, Thomas Thorpe, ao autor (Bate, p. 222).

Além disso, surge a identidade das figuras ali convocadas, nomeadamente a da famosa *Dark Lady*, ligada à sequência 127 a 152, e a do jovem — o «*fair youth*» («belo jovem»), em particular devido à sua dimensão erótica, implícita e explícita; por exemplo, o jogo com Will, nome do autor e do esposo da *Dark Lady*, mas que era também calão para pénis e vagina — cf. sonetos 135 e 136. Há quem defenda (Honan, p. 189) ser aquela uma figura composta inspirada, nomeadamente, no sétimo soneto de Sir Philip Sidney a Stella. Por seu turno, o «*fair youth*» poderá não corresponder necessariamente a uma pessoa realmente existente, podendo ser a figuração de um patrono real ou ideal, ou uma imitação de Alexis, de Virgílio (Bate, pp. 209 e 214). A estes aspectos regressaremos adiante.

No início de 1593 os *Homens do Lorde Pembroke* retomaram as actuações no *Teatro*. Entre as peças do seu repertório constavam *Tito Andrónico*, *A Verdadeira Tragédia do Duque de Iorque* e *O Amansar da Fera*. As actuações terão sido, contudo, uma

vez mais interrompidas devido a um novo surto epidémico. Assim, a 21 de Janeiro o Conselho Privado da Rainha ordenou ao Lorde-Maior de Londres que interditasse «todas as peças, rinhas de ursos, touros e outras afins onde se reúnam números consideráveis de pessoas.» E foi assim que, uma vez mais, os *Homens do Lorde Pembroke* regressaram à estrada, desta feita viajando para oeste em direcção a Ludlow, parte dos domínios do seu patrono, passando por Bath e Bewdley. Durante esta digressão, Shakespeare terá tomado conhecimento da morte do seu rival Marlowe.

Christopher Marlowe celebrizara-se, entretanto, devido a obras como *Doutor Fausto*, *O Judeu de Malta* e *O Massacre de Paris*. O facto de se ter formado em Cambridge atribuía-lhe um estatuto superior ao dos outros autores dramáticos que, como Thomas Kyd ou Shakespeare, não tinham passado pela universidade. Shakespeare homenageá-lo-ia de uma forma singela, ao citar um verso seu em *Como vos Aprover*. Tal como Marlowe, também Kyd estava ligado ao *Rosa*. Por volta de 1587, Kyd terá escrito *Hamlet*, uma peça cujo rasto se perdeu, e que terá sido a fonte para a tragédia homónima de Shakespeare.

Quando, em pleno Verão, regressaram a Londres, voltaram a encontrar os teatros encerrados devido à epidemia. Mais de 15 000 pessoas, cerca de 1/10 da população londrina, havia sido por ela vitimada. Não será difícil de imaginar o que estes surtos epidémicos podiam significar para o quotidiano dos actores que deviam estar sempre disponíveis para partir em viagens particularmente difíceis, durante as quais corriam o risco de serem

ostracizados, e sempre com receio do que poderia estar a acontecer às suas famílias que haviam ficado para trás. Durante a sua estadia em Bath, por exemplo, Edward Alleyn escreveu à mulher instruindo-a no sentido de «todas as noites deitar água junto à porta de entrada e na das traseiras» (Ackroyd, p. 188).

Entretanto, a par da epidemia, algo de igualmente perigoso alastrava em Londres, um surto de xenofobia, nomeadamente contra imigrantes franceses, holandeses e belgas. A 5 de Maio um poema com 53 versos foi afixado na parede do cemitério holandês, tendo como assinatura «Tamburlaine». Devido à mestria desses textos, as suspeitas recaíram sobre escritores que eram já figuras públicas. Um deles, Thomas Kyd, após ter sido preso e torturado atribuiria a autoria do texto a Christopher Marlowe. Este seria posteriormente preso e durante dois dias sujeito a um interrogatório por parte do Conselho Privado da Rainha. Acabaria por ser libertado com a indicação de que deveria apresentar-se diariamente perante esta autoridade (Ackroyd, p. 189).

A 30 de Maio de 1593 Marlowe deslocara-se a Deptford, onde se encontrara com três homens, Ingram Frizer, Nicholas Skeres e Robert Poley. Passaram o dia a comer e a beber na Taverna de Eleanor Bull, viúva de um oficial de justiça. No final do dia houve uma desavença, que, segundo se cria, teria sido provocada pela conta que deveriam pagar. Na sequência desta rixa, Marlowe seria assassinado: a lâmina do punhal de Ingram Frizer perfurara-lhe o olho direito. Frizer seria absolvido pela rainha um mês depois, com a justificação de que agira em legítima defesa.

Investigação recente revelou, contudo, que aquela Taverna era um ponto de encontro de espões ligados ao governo. De igual modo se tem colocado a hipótese de Marlowe ter sido recrutado como espião ainda enquanto estudante em Cambridge, estando assim ao serviço de Sir Francis Walsingham. Teria sido nessa qualidade que Marlowe conviveria com sectores católicos em França, antes de regressar a Londres, onde entraria nos círculos teatrais (Greenblatt, pp. 267-268). A sua morte poderá ganhar, assim, outros contornos. Terá sido este um assassinato premeditado de um espião que mantinha ligações com os *papistas*?

Entre 1593 e 1594, ou mesmo até, provavelmente, um pouco mais tarde (Honan, p. 193), Shakespeare escreve *Rei João*. A peça retoma um episódio ocorrido no século XIII: o rei que desafia o papa e que, por isso mesmo, emerge como um herói para a cultura protestante dominante. Tanto *Rei João* como *Ricardo III* eram peças que pertenciam já ao repertório da companhia. No entanto, foram objecto de reescrita por parte de Shakespeare, à semelhança do que, como referi, sucederia com muitas outras peças suas. Essa sua capacidade, faria com que passasse a ser conhecido como «Senhor Faz-Tudo» (Duncan-Jones, p. 48).

Shakespeare permaneceu em Londres pelo menos durante parte de 1594. Nesse ano, a epidemia que obrigara ao encerramento dos teatros durante a maior parte da temporada, tornar-se-ia gradualmente menos agressiva até se extinguir na Primavera, o que permitiu aos actores regressarem ao trabalho na cidade. Mas os tempos difíceis não haviam chegado ao fim. Os *Homens da Rainha*

estavam em dificuldades; os *Homens do Conde de Hertford* desagregaram-se; os *Homens do Conde de Pembroke* foram à falência e viram-se obrigados a vender algo de muito valioso para uma companhia, o seu guarda-roupa; os *Homens do Conde de Sussex* desagregaram-se após a morte do seu patrono; o mesmo aconteceu com os *Homens do Conde de Derby* após a morte misteriosa do seu patrono, Ferdinando, Lorde Strange.

Perante este cenário de desagregação generalizada, assiste-se à afirmação de duas companhias, a dos *Homens do Lorde do Almirantado*, sob a protecção de Charles Howard, Lorde Howard de Effingham, e a dos *Homens do Camareiro-Mor*, sob a protecção de Henry Carey, Lorde Hundson, genro de Howard.

Os *Homens do Lorde do Almirantado* eram dirigidos por um empresário de renome, Philip Henslowe, e contavam nas suas fileiras com o célebre actor Edward Alleyn. Actuavam no lado sul do rio, no *Rosa*. Por seu turno, os *Homens do Camareiro-Mor* actuavam em Shoreditch, no teatro de Burbage. Richard Burbage era o actor principal da companhia. O célebre histriónico Will Kempe viera do extinto *Homens do Conde de Derby*, assim como John Heminges, Augustine Phillips, George Bryan e Thomas Pope. Todos eles eram accionistas da companhia (Greenblatt, pp. 272-273). Entre estes contava-se também... William Shakespeare.

Ao serviço do lorde camareiro-mor

Na Primavera de 1594, Londres viu finalmente a peste chegar ao fim. Algumas das companhias que tinham andado em digressão pelo país regressaram, enquanto outras se dissolveram. Por seu turno, a companhia da rainha, que havia sido fundada em 1583, seria objecto de uma divisão neste mesmo ano de 1594. Também esta estava, afinal, em declínio. Além disso, as mortes de Lorde Strange e do conde de Sussex fizeram com que o teatro perdesse dois dos seus mais importantes patronos (Honan, p. 196).

É neste cenário de profundas transformações, descrito no final do capítulo anterior, que vemos emergir a presença do nosso dramaturgo. Através dos registos existentes sobre as peças levadas à cena pelas diferentes companhias, coloca-se a hipótese de, ainda que por um breve período, Shakespeare ter passado pelos *Homens do Conde de Sussex*. Nesse caso teria andado em digressão durante o Outono e o Inverno de 1593, num percurso que o teria levado a Iorque, Newcastle e

Winchester. O regresso ocorreu no início do novo ano quando os teatros foram autorizados a reabrir devido ao período natalício. Nessa altura, uma peça sua, *Tito Andrónico*, foi levada três vezes à cena pelos *Homens do Conde de Sussex*, no *Rosa*, antes de os teatros voltarem a ser encerrados, uma vez mais devido à peste (Ackroyd, p. 205).

Na Páscoa de 1594 os *Homens do Lorde Sussex* juntaram-se aos *Homens da Rainha* para fazerem oito actuações no *Rosa*. Na primeira semana do mês de Abril, *O Rei Lear* foi levado à cena por duas vezes. Shakespeare actuou nesta peça que, anos mais tarde, reescreveria radicalmente, elevando-a à sua dimensão singular que hoje conhecemos. É ainda por esta altura que abandona a residência em Shoreditch. Passa, então, a habitar em Bishopsgate, onde dispunha de uma respeitável vizinhança na qual predominavam abastados comerciantes; uma vizinhança bem diferente, portanto, da anterior com os seus inúmeros bordéis e tavernas. Ali vivia também uma das figuras mais prestigiadas da urbe londrina, o lorde-maior, um cargo apenas existente em cidades mais relevantes como Londres ou Iorque. Aqui Shakespeare viria a habitar anos depois com uma família de huguenotes.

Ao mudar-se para Bishopsgate, Shakespeare passou a pertencer à paróquia de Santa Helena. Aí passaria obrigatoriamente a frequentar a igreja que se dizia ter sido fundada pelo imperador Constantino. Também aí deixaria uma moeda como sinal da sua presença no serviço religioso (Ackroyd, p. 206). Não esqueçamos quão politicamente susceptíveis podiam ser as questões envolvendo a Igreja...

Durante este ano, o nome do nosso então jovem actor e dramaturgo surge, juntamente com o de William Kemp e com o de Richard Burbage, ligado ao pagamento de 20 libras, por terem levado à cena em Greenwich «duas comédias perante Sua Majestade no Natal passado.» A 28 de Dezembro, ainda em Greenwich, os *Homens do Camareiro-Mor* fariam uma representação pública de uma peça de Shakespeare; intitulava-se esta *Comédia de Equívocos* (Ackroyd, p. 231).

Algo que iria marcar uma nova fase no teatro inglês estava, todavia, prestes a acontecer quando Charles Howard, *Lorde do Almirantado*, e seu sogro, Lorde Hunsdon, camareiro-mor da rainha, decidiram patrocinar duas companhias.

Uma, a dos *Homens do Almirantado*, situada em Bankside, a sul do Tamisa, tinha como estrela de cartaz Philip Henslowe, e contava também com Edward Alleyn e sua mulher, Joan. Esta companhia reunia, assim, o empresário mais bem sucedido, Henslow, o actor então mais famoso, Alleyn, o teatro mais moderno, o *Rosa*, e ainda as peças do dramaturgo mais consagrado, Philip Marlowe, para além do espólio que estava na posse de Henslowe.

A outra, a dos *Homens do Camareiro-Mor*, situada a norte da cidade, em Shoreditch, contava com a participação de Burbage e dos seus dois filhos e ainda de Shakespeare, o qual terá levado consigo as peças de sua autoria. Como já referi, este grupo de actores, aquele que emergiu em torno dos *Homens do Camareiro-Mor*, formaria o núcleo da vida de Shakespeare; com eles trabalharia até ao fim e apenas para eles escreveria as suas peças.

No início, esta companhia tinha sete ou oito detentores de partes do seu valor, equivalentes dos actuais accionistas, os quais eram, simultaneamente, os seus actores mais importantes. Entre estes, contavam-se, portanto, Richard Burbage, que em breve se tornaria o actor mais famoso de Londres, e Shakespeare. Ambos terão entrado na companhia ainda antes do Verão. Um dos accionistas era Will Kempe, o mais famoso actor cómico inglês, para o qual Shakespeare escreveria papéis específicos: Fundos¹, em *Sonho de Uma Noite de Verão*, Corniso, em *Muito Barulho por Nada*, e Falstaff, nas duas partes de *Henrique IV*. Na segunda peça deste ciclo existe a seguinte anotação cénica, «Entra Will», alguns versos antes de Falstaff começar a cantar uma balada. Esta entrada antes do tempo teria certamente um efeito de antecipação cómica, já que a audiência estava familiarizada com o actor e desde logo disponível para aquela que seria a sua intervenção posterior.

Que estes eram tempos de profundas mudanças na sociedade inglesa é algo que pode ser igualmente constatado pela aceitação que os actores, antes ostracizados, começavam a ter a nível social. Este seu estatuto emergente era sinalizado pela insígnia que podia ser usada através de uma faixa no braço ou de um alfinete colocado no chapéu, com uma pena de cisne prateada. A par do reconhecimento social surgia também o económico, particularmente

¹ Esta é a designação que Maria Cândida Zamith atribui à personagem Bottom e que diverge da de outros tradutores desta peça. Sendo, todavia, esta edição a que utilizo neste livro, opto, portanto, por ela.

relevante para aqueles que detinham partes, poderemos chamar-lhes acções, das companhias. Para entrar como accionista, Shakespeare terá sido obrigado a pagar uma soma de 50 libras ou, então, concordado em escrever duas peças por ano (Honan, pp. 199-200).

A companhia conhecida como os *Homens do Camareiro-Mor* era composta por cerca de 16 actores, incluindo cinco ou seis rapazes que estavam numa fase de aprendizagem. Num tempo em que os palcos eram vedados às mulheres, competia habitualmente aos mais jovens, em particular aos aprendizes, a assunção dos papéis femininos. O período de aprendizagem poderia oscilar entre os 3 e os 12 anos, durante os quais o jovem era acompanhado por um actor mais velho, com quem vivia e aprendia. Os accionistas que, como referi, eram igualmente actores e que participavam em todas as peças, não raro davam corpo a várias personagens, nomeadamente secundárias, podendo para tal chegar a memorizar 300 versos por cada actuação.

A representação era, então, uma arte profundamente codificada. Havia, por exemplo, uma expressão para revelar a raiva e outra para o amor. Já a tristeza era indicada através do gesto de cobrir os olhos com o chapéu. Havia cinquenta e nove gestos diferentes com as mãos para ilustrar diferentes estados de espírito. Shylock, por exemplo, deveria surgir quase sempre com os punhos cerrados. Por seu turno, a mão devia movimentar-se da esquerda para a direita. No caso concreto do famoso solilóquio de Hamlet, «ser ou não ser», o actor deveria começar por estender a mão direita ao dizer «ser»,

e a esquerda ao dizer «não ser», juntando-as em seguida para «eis a questão».

O guarda-roupa, elemento que, como vimos, exigia um grande investimento por parte das companhias, era igualmente relevante neste universo codificado, participando assim da caracterização da personagem. Havia um traje que permitia identificar o judeu, ou determinadas nacionalidades, como a italiana, ou ainda profissões, como a do mercador. Por seu turno, a virgem vestir-se-ia obviamente de branco, enquanto os médicos eram identificados pelas suas togas escarlates. As personagens femininas usavam por vezes máscaras como forma explícita de disfarçar a identidade dos actores que lhes davam corpo. Neste sentido, e neste sentido apenas, poder-se-á detectar uma semelhança entre o teatro isabelino e o japonês. Os cenários, como refere Luiz Cardim na descrição acima citada, estavam muito longe de serem naturalistas. Também eles espaços profundamente codificados, não descreviam atmosferas, limitando-se a sugeri-las, assim como locais ou temas, através de determinados signos ou cores.

A música desempenhava igualmente uma função dramática importante, quer pelo facto de ajudar a acentuar determinadas atmosferas quer pela sua inevitável presença no final da peça. Contemporâneo de dois dos maiores compositores ingleses, William Byrd e Orlando Gibbons, Shakespeare seria o primeiro dramaturgo a fazer da música parte integrante da dinâmica dramática. Recorde-se que, nos mistérios medievais, que poderá ter presenciado na infância e na juventude, a música tinha também um papel de destaque.

Seria esta sua utilização por parte de Shakespeare uma forma de recuperar as suas memórias do passado, integrando-as numa nova dinâmica dramática, como sucederia com o folclore, com os clássicos aprendidos na escola ou com as *Crónicas* de Holinshed? Eis uma questão que, para já, fica por responder.

Do que foi referido, da dimensão algo simbólica ou meramente sugestiva que os elementos cénicos assumiam, deduz-se a importância que a palavra tinha em palco. Poderá, assim, inferir-se que o público estaria particularmente atento ao discurso, aos jogos de palavras, aos trocadilhos, às insinuações. Mais do que na acção, era, afinal, na palavra que então assentava a dimensão dramática.

Quanto às qualidades de Shakespeare como actor, as opiniões divergem, oscilando entre a de John Aubrey, segundo o qual «ele actuava muito bem», ou a algo coincidente de Henry Chettle, que declararia ser ele «excelente», e a muito mais lacónica opinião de Nicholas Rowe, para quem «o seu melhor desempenho foi no Fantasma de *Hamlet*» (Ackroyd, pp. 218, 221 e 335).

Se as opiniões relativamente às suas virtudes como actor divergem, já quanto à regularidade da sua presença em cena existem registos que nos permitem sermos muito mais assertivos. Sabemos que Shakespeare terá desempenhado os papéis de Arão, em *Tito Andrónico*, António, em *Noite de Reis*, Ulisses, em *Tróilo e Crésida*, Frei Lourenço e o Coro, em *Romeu e Julieta* — peça que contou igualmente com Richard Burbage no papel de Romeu e de Will Kempe no de Peter, o criado dos Capuletos —, Teseu, em *Sonho de Uma Noite*

de *Verão*, Duncan, em *Macbeth*, e Fantasma, em *Hamlet*, entre muitos outros.

O repertório dos *Homens do Camareiro-Mor* era bastante extenso e diversificado, possuindo, para além das obras de Shakespeare, um número considerável de outras de outros autores, rondando, na sua totalidade, a centena. Cada ano eram levadas à cena cerca de quinze peças. De acordo com registos que sobreviveram do *Rosa*, durante uma única temporada de Inverno houve 150 representações de trinta peças distintas. Aliás, como acima referi, todos os dias era representada uma peça diferente.

Cada actor recebia apenas o seu papel, o qual vinha sob a forma de um rolo; daí a ligação existente em inglês entre a palavra «*role*» (rolo) e papel. Sobreviveu um destes rolos, o de Edward Alleyn, como Orlando, na peça de Robert Greene, *Orlando Furioso*, composto por 14 folhas coladas umas às outras, o que formava um rolo contínuo. Cada fala era precedida de uma «deixa» do actor anterior, assim como de algumas indicações cénicas. O manuscrito original era conhecido como o «livro da peça», ou simplesmente «o livro» (Ackroyd, p. 341). Antes de ser levada à cena, a peça devia ser submetida à aprovação do *Master of Revels*, literalmente *Mestre dos Divertimentos*, a quem competia detectar e, conseqüentemente, impedir eventuais referências a aspectos políticos ou religiosos mais sensíveis. Um censor, portanto.

O início da peça era anunciado por uma trombeta que acompanhava uma bandeira que então era desfraldada no teatro. As representações, habitualmente com cerca de duas horas, começavam às 14 horas no Inverno, e às 15 no Verão.

No Verão de 1595, houve vários motins em Londres motivados pelos aumentos dos preços do peixe e da manteiga. Na sequência destes motins, foi decretado o recolher obrigatório e os teatros foram encerrados. No final do Verão, quando a proibição chegou ao fim, os actores seriam, todavia, confrontados com uma determinação, por parte do lorde-maior, no sentido de serem destruídos o *Teatro* e o *Rosa*.

É neste contexto que Shakespeare escreveu *Romeu e Julieta*, uma das suas seis tragédias que têm a Itália como pano de fundo. Curiosamente, nesta peça eram evocados cenários de conflito idênticos àqueles que Londres acabara de viver. Já a intriga propriamente dita foi por ele colhida num poema de Arthur Brooke, intitulado *A Trágica História de Romeu e Julieta*. Contrariamente ao texto que lhe serviu de fonte, cuja acção se prolongava ao longo de nove meses, na peça de Shakespeare a acção decorre no breve espaço de cinco dias. O dramaturgo soube transformar, assim, o texto que lhe serviu de fonte, condensando-o radicalmente, de modo a acentuar o efeito dramático pretendido. Mais importante do que essa dimensão formal, terá sido o facto de ele ter optado por demonstrar uma óbvia simpatia face aos dois amantes.

Mas não foi apenas por aqui que se ficaram as mudanças levadas a cabo pelo nosso autor. De facto, aspecto sensível nos tempos que correm, Shakespeare alterou a idade de Julieta, dos 16 anos, no poema de Brooke, para 13, o que acentuaria uma certa licenciosidade à trama. De igual modo, a cena de luta iria ao encontro do gosto do público. Deduz-se que, para Shakespeare, a empatia

das audiências era uma dimensão que ele não desejava ignorar. O sucesso que a peça teve junto destas, seria reconhecido na sua primeira edição impressa, onde se afirma que ela «foi muitas vezes (com grande aplauso) representada em público». Ainda antes da edição do fólho de 1623, a peça seria objecto de duas edições em vida do autor (Ackroyd, p. 237).

Embora tendo em mente que, como recorda Maria Cândida Zamith, a «data da escrita atribuída a *Sonho de Uma Noite de Verão* é meramente especulativa» (Zamith, p. 11 [1]), é provável que ela tenha surgido logo após *Romeu e Julieta*.

Convocando um diversificado número de fontes, desde as *Vidas* de Plutarco às narrativas do folclore inglês, passando por Chaucer e mesmo por obras do seu contemporâneo Lyly, esta peça terá sido representada em privado para a rainha aquando do casamento do conde de Derby no dia 26 de Janeiro de 1595, ou ainda aquando do casamento da neta de Lorde Hunsdon no dia 19 de Fevereiro deste mesmo ano. Igualmente sugerida como opção possível para a sua representação é a data do casamento da condessa de Southampton que teve lugar no ano seguinte, a 2 de Maio. Uma vez mais Shakespeare demonstra uma capacidade notável de colher elementos nas mais variadas fontes, de modo a criar um objecto absolutamente singular.

No final da Primavera de 1595, os *Homens do Camareiro-Mor* partiram, de novo, em digressão. A razão da sua saída de Londres seria, uma vez mais, os motins acima mencionados, motivados pelos aumentos de preços dos produtos alimen-

tares. Só no mês de Junho, registaram-se doze situações de conflito. Um dos sectores profissionais envolvidos nestes distúrbios foi o dos aprendizes de tecelagem. Curiosamente, Fundos, uma das personagens de *Sonho de Uma Noite de Verão*, é um tecelão. Coloca-se, assim, a possibilidade de Shakespeare ter evocado subliminarmente aqueles eventos, ao mesmo tempo que transformava uma situação de violência numa comédia.

Em Junho encontramos-os em Ipswich e, aspecto relevante, em Cambridge, tendo recebido, em cada um destes locais, a considerável soma de 40 xelins. Com efeito, em tempos não muito remotos, Cambridge teria depreciado a presença de uma companhia teatral. No entanto, os *Homens do Camareiro-Mor* gozavam agora de um prestígio assinalável, ao qual se juntava o prestígio do próprio autor, que começava também a ser objecto de uma óbvia empatia junto de um público educado e mais jovem.

Shakespeare poderá ter aproveitado esta digressão para fazer uma visita a Stratford, nomeadamente para tratar de negócios que ali teria, ou apenas com o intuito de visitar a família. Com efeito, existe um registo segundo o qual, em finais de Agosto, um «Sr. Shaxpere» terá comprado um livro, em Stratford, a um tal Jone Perat. Esta possibilidade ganharia mais força devido à afirmação de Aubrey segundo a qual Shakespeare se deslocaria uma vez por ano à sua terra natal (Ackroyd, p. 265).

Três semanas após terem representado em casa de Sir Edward Hoby, em Canon Row, os *Homens do Camareiro-Mor* regressariam à corte para a temporada do Natal de 1595. Ignora-se, porém, se nessa

altura terão levado à cena aquela que Filomena Vasconcelos considera «a mais formal e cerimonial das peças shakespearianas» (Vasconcelos, p. 9 [1]), *Ricardo II*.

Com esta obra, Shakespeare regressaria às peças históricas. Com ela iniciaria uma nova tetralogia, desta feita sobre a dinastia de Lencastre. *Ricardo II* precede, portanto, cronologicamente, a tetralogia dedicada à Guerra das Rosas. Shakespeare terá assumido em palco a personagem do rei, enquanto o seu opositor, Bolingbroke, seria encarnado por Burbage.

Escrita e levada à cena em 1595 ou em 1596, a peça seria publicada em formato de quarto em 1597 e duas vezes reeditada no ano seguinte. A versão publicada exclui, porém, a sequência de 160 versos na qual o rei Ricardo entrega formalmente o trono, invertendo assim a ordem política *natural*. Esta sequência inclui o célebre episódio da cena I do acto IV, em que ele se olha ao espelho, profere um solilóquio sobre a sua identidade, agora que foi forçado a abdicar, e, em seguida, o despedaça. Semelhante ausência dever-se-á, por certo, ao facto de este ser um passo particularmente polémico e sensível no plano político (Bate, p. 257).

Não é, todavia, apenas a este nível que o episódio referido poderia ser considerado sensível. Ao tomar como tópico a deposição de Ricardo II por parte de Henry Bolingbroke e o seu posterior assassinato, esta peça suscitava, por si só, óbvios problemas políticos. Com efeito, à semelhança de Ricardo, também Isabel não tinha um herdeiro, e, tal como ele, também ela estava a ser objecto de tentativas de deposição por parte de grupos de nobres que giravam em torno

de Essex e de Southampton. Reza aquela que será, eventualmente, uma história apócrifa que, em 1601, a rainha terá interpelado da seguinte forma o antiquário William Lambarde: «Eu sou o Ricardo II, não o sabeis?» (Bate, pp. 257 e 282).

Com efeito, a peça seria reposta pelos *Homens do Camareiro-Mor* na véspera da tentativa falhada de golpe de estado por parte de Essex. A ideia de levar à cena a peça ter-se-á devido a Sir Charles Percy que, nos primeiros dias de Fevereiro de 1601, juntamente com o seu irmão, Sir Joscelyn Percy, Lorde Monteagle e três outros nobres, se dirigiram ao *Globo* onde falaram do projecto com alguns actores, embora não haja registo de quais (Bate, p. 256). Apesar de a companhia ter sido chamada a testemunhar no dia 18 de Fevereiro para defender o seu não envolvimento da conspiração, defesa que esteve a cargo de Augustine Phillips, ela não viria a ser objecto de qualquer sanção. Menos sorte teria Essex que, menos de duas semanas após essa representação especial, seria decapitado.

A. D. Nuttall recorda um aspecto importante, o facto de este monarca ter sido o primeiro a exigir que se lhe dirigissem através do epíteto «Sua Majestade». Deste modo, ao situar o Absolutismo num contexto medieval, Shakespeare contextualiza historicamente este conceito retirando-lhe a sua dimensão algo transcendente (Nuttall, p. 142). De igual forma, com *Ricardo II* Shakespeare abre caminho para as suas tragédias posteriores, nas quais o acaso, a responsabilidade e o empenhamento pessoal são factores que determinam o percurso trágico dos seus protagonistas, como sucederá com *Macbeth* e com *Lear*, por exemplo. A modernidade

emerge assim nos seus textos. Ou melhor, Shakespeare constrói, ele próprio, a modernidade...

Seguir-se-ão as duas partes de *Henrique IV*, com aquela que, para muitos, é a sua personagem mais fascinante, Falstaff. Em *As Alegres Comadres de Windsor* é ainda esta personagem que prevalece. Esta peça seria objecto de representação na corte aquando da Festa da Ordem da Jarreteira que teve lugar em Whitehall a 23 de Abril de 1596, aquando do dia de São Jorge, a 23 de Abril de 1597, ou apenas meses depois, no Inverno desse mesmo ano (Honan, pp. 219 e 223).

Enquanto a 1.^a parte de *Henrique IV* se centra na personagem do príncipe Hal, no seu desenvolvimento enquanto soldado e cavaleiro, no código ético que lhe dá corpo e na exibição das suas virtudes, já a 2.^a parte presta mais atenção às virtudes cívicas, transmitindo um panorama mais geral da sociedade, nomeadamente da sociedade rural. Shakespeare atribui igualmente importância a Blunt, presidente do Tribunal de Justiça, topo da hierarquia do sistema legal a nível local, e ao juiz Shallow. Através destas personagens, são, afinal, as tensões entre diferentes estratos sociais desse sistema que emergem (Bate, pp. 315-316).

Embora Shakespeare tenha escolhido um cenário medieval, de uma forma indirecta são as tensões da época isabelina que ele revela. Contrariamente a outros autores seus contemporâneos, Shakespeare demonstra assim um cuidado particular na forma como dialoga com os problemas mais sensíveis do seu tempo. Talvez na sua memória persistisse ainda a imagem das cabeças que vira na Ponte de Londres quando pela primeira vez a cruzou; essas

cabeças que lembravam ao mundo quão perigoso podia ser o desafio da ordem dominante.

Já com *Henrique V*, Shakespeare terá pretendido dar resposta a uma premente necessidade de fundos por parte da sua companhia. Esclarece M. Gomes da Torre que, «[a]o contrário do que se tem verificado em relação à generalidade das obras de Shakespeare, os estudiosos encontraram referências no interior de *Henrique V* que lhes permitiram concluir com uma precisão pouco comum que o Autor acabou de escrever a versão que haveria de constituir o texto publicado no primeiro fólio (1623) em 1599, muito provavelmente entre Março e Setembro» (Torre, p. 9 [2]). Ainda neste ano a peça seria levada à cena no *Globo* pelos *Homens do Camareiro-Mor*.

Não deixa de ser curiosa a alusão nesta peça a um tópico particularmente sensível, o do catolicismo. Com efeito, o rei menciona o dia de São Crispim, o qual deixara de ser evocado em Inglaterra na sequência da reforma protestante (Bate, p. 239). Eis um passo do seu célebre discurso que reproduzo, na tradução de M. Gomes da Torre:

*Hoje é dia de festa de S. Crispiniano.
Quem hoje sobreviver e for para casa salvo
Há-de empertigar-se com brio à menção deste dia
E excitar-se ao ouvir o nome de S. Crispiniano.
Quem vir este dia e viver até ser velho
Há-de todos os anos, na véspera, banquetear
Os amigos e exclamar «Amanhã é S. Crispiniano».
Depois há-de puxar a manga e mostrar cicatrizes
E dizer «Estas feridas são do dia de S. Crispim».*

[Torre, p. 123.]

Este discurso seria amiúde convocado durante a II Guerra Mundial, em particular quando Inglaterra persistia na sua luta isolada contra o nazismo. Um outro discurso, melhor seria dizer, solilóquio, acompanhá-lo-ia nesses tempos, aquele que João de Gande pronunciara no leito de morte na cena II do acto III de *Ricardo II* e que Filomena Vasconcelos assim verteu para a nossa língua: «Esta terra de majestade / [...] Esta fortaleza que para si própria a Natureza construiu / [...] Este torrão abençoado, este país, este reino de Inglaterra.» (P. 58.)

Para além de um discurso de exaltação patriótica, ao convocar a memória de uma tradição denegada pelo presente, estaria ele, uma vez mais, a indiciar um seu método alusivo e eventuais simpatias com a «fé do passado»?

Esta é, afinal, uma peça sobre um tópico relevante e problemático que, como adiante veremos, viria a acentuar-se no reinado seguinte, o da identidade nacional. Já *Ricardo II*, à semelhança das peças da primeira tetralogia, apresenta uma abordagem diferente da História de Inglaterra, na qual a Irlanda é um espaço exótico e distante: o próprio Ricardo se refere à sua expedição à Irlanda como um «vaguear pelos antípodas» (acto III, cena II, linha 49) (Hadfield, pp. 222-223). Uma vez mais um tópico candente no seu tempo sinuosa e subliminarmente emerge nas suas peças.

Devido à intensa actividade que desenvolvia nessa altura, envolvendo não só a escrita mas também a representação, não é provável que Shakespeare tenha saído muitas vezes de Londres. Sabe-se que o seu rendimento era já substancial

no ano de 1596. Embora não haja registo de que tenha adquirido propriedades em Londres, existem, contudo, sinais de que ele planeava fazê-lo em Stratford. Recorde-se que ali continuavam a viver a sua mulher e os seus filhos (Honan, p. 225).

Com a morte de Lorde Hunsdon, a 23 de Julho, a companhia perdeu o seu patrono. Caberia ao filho deste reactivá-la, desta feita com a designação de *Servos do Lorde Hunsdon*. Será já esta companhia que parte em digressão por Kent durante o mês de Julho, altura em que Shakespeare poderá ter visitado Stratford.

William consegue então que seu pai, John, tenha o direito de usar brasão, o qual, três anos depois, verá acrescido das armas dos Arden, a família da sua mulher (Honan, p. 228). Ao escolher um motivo abundantemente decorado a ouro e prata, Shakespeare estava a assumir custos muito mais substanciais do que se tivesse optado por cores mais comuns. O seu desenho final seria da autoria de Richard Burbage. O destaque atribuído à espada sinaliza a dimensão simbólica que o dramaturgo pretendia atribuir-lhe, algo que seria acentuado pela escolha do falcão prateado, através do qual indiciaria uma ligação com o seu patrono, Southampton. O mote que escolheu, «*Non sanz droict*» («Não sem direito»), era uma forma de justificar o direito de usar esta insígnia através do facto de pertencer a uma linhagem de cavalaria que remontaria aos tempos medievais.

Ao optar por consagrar o brasão ao pai, em vez de o assumir como seu, William não se limitava a homenageá-lo e a permitir que um remoto sonho seu pudesse finalmente ser realizado. Com efeito,

como sugere Katherine Duncan-Jones o nosso dramaturgo poderia estar a evitar ser objecto do escárnio e da sátira do complexo microcosmo teatral no seio do qual se movimentava em Londres (Duncan-Jones, pp. 106-107). Mesmo assim não se livraria da ironia de Ben Jonson. Anos mais tarde, em 1599, este dramaturgo põe Sogliardo, uma personagem de *Every Man Out of His Humor*, a pagar 30 libras por um escudo de armas que tem por mote «Não sem mostarda».

A eventual legitimidade relativamente ao uso de brasão seria reavivada em 1602 quando Ralph Brooke, oficial de armas de Iorque, denunciou a concessão deste estatuto a quem não teria a ele direito. Brooke apresentou, então, uma lista com 23 casos, na qual o nome de Shakespeare surge em 4.º lugar (Greenblatt, p. 80). Como se depreende, esta não seria uma questão isenta de polémicas.

Segundo informação constante de registos municipais, sabemos que em Outubro de 1596 ele está a viver na paróquia de Santa Helena, em Bishopsgate, a pouco mais de 1 km de distância dos teatros situados na zona norte da cidade.

Em finais de 1595, Stratford foi assolada por um surto de tifo e disenteria, que iria provocar um elevado número de mortos. Na Primavera ou no Verão de 1596, Shakespeare terá tido notícia de que o seu filho Hamnet, então com 11 anos de idade, estava doente. Não se sabe se terá regressado de imediato a Stratford ou se terá sido forçado a ficar em Londres por razões profissionais. Por outro lado, a 22 de Julho, Henry Carey, camareiro-mor, primo da rainha e patrono da companhia, morreu. O cargo deixado vago seria, então, atribuído a

Lorde Cobham, embora os actores tivessem continuado sob a protecção do filho de Carey, Lorde Hundson. No entanto, Cobham morreu menos de um ano depois, tendo o seu cargo sido atribuído a George Carey. Deste modo, após um breve hiato sob a designação de *Homens do Lorde Hundson*, a companhia voltaria a ser conhecida pela designação de *Homens do Camareiro-Mor*.

Entretanto, a actividade teatral iria passar por mais um período de provação. Desta feita não ficaria a dever-se à peste ou a agitação social mas sim às pressões de ordem moral oriundas de sectores puritanos ou de outros mais permeáveis aos argumentos daqueles. Na sequência dessas pressões, as representações seriam banidas das estalagens de Londres. A interdição ter-se-á entretanto estendido às restantes casas de espectáculo durante o Verão de 1596. Explicar-se-ia assim a razão pela qual alguns dos homens da companhia de Shakespeare andaram em digressão nessa altura, representando nomeadamente em Kent. O nosso dramaturgo poderá tê-los acompanhado. É, todavia, igualmente possível que tenha permanecido em Londres a trabalhar nas peças que estaria a escrever na altura: *Rei João*, a 1.^a parte de *Henrique IV* ou *O Mercador de Veneza*.

A 11 de Agosto, «*Hamnet filius William Shaks-pere*» seria enterrado na Igreja da Santa Trindade (Greenblatt, pp. 288-289). Uma vez mais Stratford terá ouvido o sacerdote pronunciar as fatídicas palavras: «Porque quis o Senhor Todo Poderoso, na sua imensa misericórdia, levar para junto de Si a alma do nosso querido irmão que agora partiu, nós entregamos o seu corpo a este solo, terra à terra,

cinzas às cinzas, pó ao pó, na esperança e na certeza da Ressurreição para a vida eterna.» Judith, a irmã gémea de Hamnet, passaria, contudo, incólume a mais esta epidemia. A sua longevidade seria, aliás, assinalável, visto ter vivido até aos 70 anos.

A morte de Hamnet, com 11 anos de idade, numa altura em deveria ter terminado o ciclo escolar inicial, terá tido um impacto profundo no autor. Num tempo em que a linha consanguínea era particularmente importante, Shakespeare perdia, assim, aquele que seria o seu herdeiro natural. Como adiante veremos, a preocupação no sentido de preservar essa linha consanguínea manifestar-se-ia no cuidado que mais tarde prestaria à elaboração do seu testamento. Embora ele não exhibisse o que sentiu, explicitamente, na sua escrita, como o fez, por exemplo, Ben Jonson, será, todavia, a partir desta altura que emergem as suas personagens mais marcadas por um profundo sofrimento interior. Significativamente, em *Rei João*, provavelmente concluído após a morte de Hamnet, uma mãe lamenta a morte do filho: «A dor pela morte de meu filho enche este quarto / Deita-se neste leito, caminha para lá e para cá comigo.»

Apesar da profunda tristeza que terá sido causada pela morte do filho, e das provações económicas devido às dificuldades colocadas à actividade teatral, este ano de 1596 traria uma transformação significativa na vida da companhia e, conseqüentemente, de Shakespeare. Com efeito, foi neste ano que James Burbage pagou 600 libras por um conjunto de edifícios, perto de São Paulo, que, até ao encerramento dos mosteiros, havia sido parte de um grande mosteiro pertencente à ordem

dominicana conhecida como «Frades Pregadores» ou «Frades Negros»; daí a designação pela qual este espaço seria celebrizado, *Frades Negros*. A sua localização era, desde logo, apelativa, pois embora ficasse dentro das muralhas da cidade, escapava à jurisdição dos «pais da cidade». Além disso, albergara já um teatro onde várias companhias de crianças tinham actuado. O teatro tinha sido construído no local do antigo refeitório.

Burbage havia já sido responsável pela construção do *Teatro*. Desta feita iria abrir o primeiro teatro dentro de portas destinado a actores adultos. Apesar de ser mais pequeno do que o *Globo*, tinha a vantagem de estar mesmo no centro da cidade, de ser um espaço fechado e de possuir um tecto. Devido a uma petição feita pelos moradores da zona, o teatro veria, contudo, adiada a sua abertura (Greenblatt, pp. 366 e 367).

Ainda em meados de 1596, Shakespeare terá escrito *O Mercador de Veneza*. Eventos vários coevos e fontes literárias diversas podem ter estado na origem desta peça. Desde logo, a chegada a Londres das notícias relativas ao ataque inglês ao porto de Cadiz, que resultou na captura de dois galeões espanhóis. A peça alude também a um episódio igualmente ocorrido neste ano, envolvendo Roderigo Lopez, um médico judeu acusado de ter tentado envenenar a rainha, que foi preso, torturado e, finalmente, executado. Importa recordar que a figura do judeu era uma presença constante e disfórica nos mistérios medievais, nos quais surgia associada à morte de Cristo (Ackroyd, p. 273).

No entanto, independentemente destes ecos de eventos contemporâneos, a peça denuncia

uma inspiração óbvia. Com efeito, Shakespeare terá lido *Il Pecarone*, uma história italiana sobre um usurário judeu, Ser Giovanni. Nesta história, o mercador de Veneza pede dinheiro emprestado a um usurário judeu para ajudar alguém (neste caso não um amigo mas um afilhado); o crédito será um pedaço de carne do mercador; a iniciativa de uma dama de Belmonte que vem a Veneza disfarçada de advogado; a solução engenhosa legal desta dama (Greenblatt, p. 270). As analogias são por demais evidentes.

A esta fonte uma outra deverá ser acrescentada, aquela que terá directamente inspirado esse estereótipo do judeu como usurário que é Shylock. Refiro-me a Barrabás, herói de *Judeu de Malta*, de Marlowe; Marlowe que, recorde-se, havia já falecido quando Shakespeare começou a escrever a sua peça. A sua versão final terá sido feita antes de 22 de Julho de 1598, data em que foi registada (Honan, pp. 257 e 259).

No final do ano Shakespeare estava uma vez mais na corte, juntamente com os *Homens do Camareiro-Mor*, para representar esta peça e ainda *Rei João*. Curiosamente, esta seria uma obra politicamente sensível, visto exhibir algumas analogias entre os contextos que envolviam o seu protagonista e a rainha Isabel: a excomunhão papal, o ataque a Inglaterra por parte de uma armada estrangeira, no caso de Isabel a *Invencível Armada*, as conspirações por parte de nobres ingleses com o objectivo de os depor, contando com o apoio de potências estrangeiras (Bloom, p. 57 [2]).

É também provável que tenham então levado à cena a 1.^a parte de *Henrique IV*. Esta possibilidade

é sustentada por uma história, não comprovada, segundo a qual a rainha teria sentido uma empatia tal por Falstaff que teria solicitado a Shakespeare que escrevesse uma peça em que ele se apaixonasse. *As Alegres Comadres de Windsor* seria a resposta ao pedido régio (Ackroyd, p. 279).

Em Janeiro de 1597, James Burbage faleceu. No testamento, deixaria o *Teatro* ao filho Cuthbert, que, apesar de accionista, não era actor. Já a propriedade dos Frades Negros estaria destinada a Richard. A herança trazia consigo, porém, alguns problemas, devido ao facto de persistir uma disputa relativamente à renda com o proprietário do local onde estava instalado o *Teatro*, e de o contrato de arrendamento dever ser renovado antes de Abril desse ano, data em que este chegava ao fim. Por essa razão na Primavera ou no Verão de 1597 a companhia terá deixado deserto o *Teatro* e continuado a representar no *Cortina*, onde as duas partes de *Henrique IV* seriam levadas à cena.

Shakespeare concentrava-se, entretanto, na escrita de uma peça acima mencionada, *As Alegres Comadres de Windsor*. Caso ela tenha sido composta para a Festa da Ordem da Jarreteira, hipótese que acima referi, então isso significaria que surgiria no âmbito de uma celebração algo especial, visto esta ter sido organizada em honra da eleição de George Carey, Lorde Hundson, como cavaleiro desta Ordem. Após ter sido nomeado camareiro-mor e de se ter tornado patrono da companhia que na sua designação exhibia aquele cargo, Carey recebia, assim, mais uma importante distinção. Escusado será dizer que esta distinção seria motivo de honra para aqueles que viviam sob o seu patronato.

No princípio de Maio de 1597, um ano após a morte de Hamnet, Shakespeare adquire, por 60 libras de prata, *Novo Lugar*, uma das casas mais imponentes de Stratford, na rua principal, junto à capela da *Velha Guilda*. Construída em finais do século XV, com tijolo e fundações em pedra, por Sir Hugh Clopton, um dos mais reputados habitantes de Stratford, era conhecida como *A Grande Casa*. A segunda maior de Stratford, tinha 10 salas aquecidas com lareira, o que era, então, um sinal de riqueza. A casa encontrava-se, contudo, algo degradada o que terá contribuído para que ele a pudesse ter adquirido por um preço mais baixo do que seria expectável.

Entre os finais de 1597 e o início de 1598, Anne e as filhas Susanna e Judith, então com 14 e 12 anos de idade, respectivamente, mudam-se para a casa nova (Honan, p. 257). Shakespeare cimentava, assim, a sua relação com a sua terra natal, ao mesmo tempo que exibia o seu estatuto e o seu sucesso perante os seus conterrâneos. Esta aquisição deve, também, ser entendida no âmbito da tentativa de aquisição do brasão para o seu pai. O facto de este ser o maior investimento por ele feito ao longo da vida, comprova a importância que para ele tinha a sua ligação à terra e às gentes que o tinham visto nascer. Em contrapartida, os seus colegas do teatro adquiriam propriedades em Londres para si e para as suas famílias. Recorde-se que Shakespeare tinha então apenas 33 anos de idade.

Tendo em conta as suas diferentes fontes de rendimento, estima-se que o nosso dramaturgo recebesse cerca de 250 libras por ano, numa altura em que um mestre-escola receberia cerca de 20.

No seu testamento Shakespeare deixou legados no valor de 350 libras e bens no valor de 1200, o que significa que, não sendo propriamente rico, era alguém que levava uma vida desafogada (Ackroyd, p. 352).

No Verão de 1597, mais precisamente no mês de Julho, um escândalo perturbou a actividade teatral em Londres. Os *Homens do Lorde Pembroke* levaram então à cena no *Cisne* uma peça intitulada *A Ilha de Cães*, na qual alguns membros proeminentes da sociedade londrina eram satirizados. Na sequência desta polémica, um dos autores e vários actores foram obrigados a passar três meses na prisão. O co-autor era um jovem de 25 anos que, pela primeira vez, participara na criação de uma peça e que dava pelo nome de... Ben Jonson. Consequentemente, o Conselho Privado da Rainha ordenou que durante o período estival fossem interditas as representações teatrais em Londres.

Os *Homens do Camareiro-Mor* partiram, entretanto, uma vez mais, em digressão. Em Agosto, encontram-os no porto pesqueiro de Rye, ao qual se seguiu uma estada em Dover. Em Setembro estão em Marlborough, ao que se seguirão passagens por Faversham, Bath e Bristol. Com Outubro chegaria o fim da interdição, pelo que a companhia pôde regressar, de novo, a Londres. Não há razão para crer que Shakespeare, enquanto membro activo e determinante do grupo, não tenha estado, também ele, nestes locais. Outubro significa, portanto, um regresso ao *Cortina*, onde *Romeu e Julieta* seria levada à cena.

Como acima referi, para além de representada, a peça seria, também, publicada. Este era, com

feito, um mercado emergente, o que atesta o sucesso e a relevância que o teatro ia assumindo no quotidiano londrino; um mercado que Shakespeare iria igualmente explorar, e que outros explorariam em seu nome, visto não serem raras as edições pirata, menos fidedignas, portanto, as quais ficaram conhecidas como «*bad quartos*», «*maus quartos*». Com efeito, para além de *Romeu e Julieta*, publicada em Novembro, foram igualmente publicadas *A Tragédia do Rei Ricardo II*, em Agosto, e, em Outubro, *A Tragédia do Rei Ricardo III*. Esta última seria reeditada quatro vezes em vida de Shakespeare. Em 1599 surgiria uma reedição de *Romeu e Julieta*, «*corrigida, aumentada e alterada*», agora sob o título algo extenso de *A Mui Excelente e Lamentável Tragédia de Romeu e Julieta*.

Um viajante que passou por Londres na altura deixaria este significativo testemunho: «*Há, na minha opinião, mais peças em Londres do que em qualquer outra parte do mundo que eu conheço.*» Estima-se, com efeito, que entre 1538 e 1642 tenham sido levadas à cena em Londres cerca de três mil peças (Ackroyd, pp. 308-309).

Toda esta dinâmica criativa irá permitir a emergência de uma nova realidade, a do estatuto profissional do escritor. Autores como Shakespeare, Chettle ou Nash seriam os primeiros a adquirir esse estatuto. Nunca antes um escritor estivera dependente de um mercado, de um público, que poderia ditar o seu sucesso ou a sua queda. Estivessem ou não conscientes desse facto, eles eram, na realidade, epítomes de uma nova cultura literária.

Um dos aspectos determinantes para o seu sucesso seria a sua capacidade para se adaptarem aos

gostos dominantes, os quais estavam, também eles, em constante mutação. Com efeito, durante mais de uma década, a preferência do público recaía sobre as peças históricas, as chamadas tragédias de vingança, e as comédias pastorais. Estas seriam posteriormente suplantadas pelas chamadas comédias de «humores» e pelas comédias da cidade, as quais atribuíram uma ênfase crescente à dimensão sexual. Seguiu-se a moda das peças romanas, ou ainda a das mascaradas.

A escrita de peças era assim considerada o trabalho mais lucrativo para um escritor coevo. Considerando que por cada peça o escritor recebia, em média, 6 libras, e que os dramaturgos mais populares escreviam pelo menos cinco peças por ano, o seu rendimento anual seria já considerável.

Na sequência destas mudanças importa referir uma outra, particularmente significativa. Tem este lugar, a 10 de Março de 1598, quando foi dada à estampa *A Agradável e Conceituada Comédia Chamada Canseiras de Amor em Vão*. Ali se afirma que foi «corrigida e aumentada» por «W. Shakspere». Esta é, com efeito, a primeira vez que o seu nome surge como autor na publicação de uma peça sua.

Ainda este ano surgiram novas versões de *Ricardo II* e de *Ricardo III*, nas quais uma vez mais o anonimato anterior é quebrado. Nelas se afirma que foram compostas por «William Shake-speare». A partir deste ano o nome de peças exibindo o seu nome aumenta substancialmente, denunciando a sua importância no meio literário inglês. Significativamente, no Outono ocorre o primeiro elogio público, como dramaturgo, a Shakespeare. Escreve Francis Meres, em *Palladis Tamia*, que «tal como

Plauto e Séneca são considerados os melhores para a comédia e para a tragédia entre os latinos, também Shakespeare entre os ingleses é o melhor nos dois géneros no palco». Entre as suas comédias, Meres menciona *Sonho de Uma Noite de Verão* e *O Mercador de Veneza*, e, entre as tragédias, *Rei João* e *Romeu e Julieta* (Ackroyd, p. 313).

A actividade de Shakespeare como actor prossegue com algum destaque em 1598, como se pode inferir pelo facto de o seu nome ser o primeiro na lista de actores que, nesse ano, participaram na peça de Ben Jonson, *Every Man In*. Tendo em conta que Richard Burbage é um dos membros do elenco, semelhante referência adquire um significado particularmente relevante. Idêntico destaque ser-lhe-ia de novo atribuído em 1602, uma vez mais numa peça de Jonson, *Sejanus – His Fall* (Duncan-Jones, p. 137).

Começam, entretanto, a surgir registos de relações sociais muito concretas entre Shakespeare e outros membros dos círculos literários e artísticos londrinos, nomeadamente de conversas na Taverna da Sereia com Ben Jonson, que vinha adquirindo um gradual reconhecimento por parte dos círculos literários. Sir Walter Raleigh tinha então criado o *Clube da Sereia* que se encontrava naquele local na primeira sexta-feira de cada mês. Para além dos já citados Shakespeare e Jonson, faziam igualmente parte do *Clube* Beaumont, Fletcher, Donne e Edward Blount que, anos depois, seria um dos responsáveis pelo primeiro fólio das obras de Shakespeare.

A segunda metade da década de 1590 seria, para ele, extremamente produtiva, com uma sucessão de

peças notáveis, e representações frequentes tanto na corte como em teatros públicos. Enquanto acionista da sua companhia, Shakespeare terá, além disso, estado envolvido na sua gestão quotidiana.

Que esta gestão não era uma actividade simples e displicente, é algo que poderá ser constatado através dos já mencionados conflitos com Giles Allen, proprietário dos terrenos onde o *Teatro* tinha sido erguido. Recorde-se que este era o espaço privilegiado de representação dos *Homens do Camareiro-Mor*. A licença de ocupação que James Burbage tinha obtido em 1576 estava prestes a chegar ao fim e Allen mostrava-se relutante em renegociá-la. Como referi, as conversações acabaram por se romper e o *Teatro* foi encerrado. A companhia começou então a representar no *Cortina*, mas as dificuldades económicas começaram a surgir. Para as superar recorreram a algo que as companhias mostravam uma natural relutância a fazer, a venda dos quartos de quatro das suas peças mais populares: *Ricardo III*, *Ricardo II*, a 1.^a parte de *Henrique IV* e *Canseiras de Amor em Vão* (Greenblatt, p. 291).

Na fria noite de 28 de Dezembro de 1598, tão fria que o Tamisa gelara, os actores da companhia juntaram-se em Shoreditch. Traziam consigo lanternas, machados, punhais e outros instrumentos; montaram guarda em torno do *Teatro* e, com a ajuda de 12 homens, começaram a desmontá-lo. Na manhã do dia seguinte colocaram as tábuas em carroças e transportaram-nas para um lugar a sul do rio que tinham arranjado não muito longe do *Rosa*, em Southwark. Nos meses que se seguiram, contaram com o apoio de Peter Streete,

um carpinteiro, que, eventualmente inspirado em Vitruvius, reutilizou o material, de forma a erguer um novo teatro de forma poligonal que, com cerca de trinta metros de diâmetro, com um palco grande, três galerias, podia albergar três mil espectadores.

Este teatro que emergiu dos despojos do *Teatro* terá ficado concluído no Verão e receberia o nome de... *Globo*.

O *Globo* tinha duas entradas e saídas, uma de cada lado; por cima do palco havia uma cobertura sustentada por dois pilares em madeira; decorada com estrelas e planetas pintados sobre um fundo azul, era conhecida como «os céus»; os pilares serviam igualmente para delimitar a boca de cena e os fundos do palco. A estrutura era muito simples dando assim ênfase à presença física do actor.

Shakespeare era accionista do novo teatro e, à semelhança dos actores John Heminges, Thomas Pope, Augustine Phillips e Will Kempe, era detentor de pouco mais de 10 % do valor total, cabendo aos irmãos Burbage, Richard e Cuthbert, cotas no valor de 25 % cada. Em breve, por razões que podem apenas ser hoje em dia aventadas, como o facto de a sua forma de actuar não corresponder à sensibilidade estética de Shakespeare, Kemp abandonaria a companhia.

O novo teatro foi inaugurado a 12 de Junho de 1599 com uma peça de Shakespeare intitulada *Júlio César*. Esta data foi definida após a consulta de um horóscopo: este era o dia do solstício do Verão, o qual coincidia com o aparecimento de uma lua nova, considerada a mais auspiciosa para «abrir uma nova casa». Após o pôr-do-sol, Vénus e Júpiter apareceram nos céus, algo que para nós, hoje em dia, não

será particularmente significativo, mas que, para aqueles que viviam no século XVI, para quem a astrologia participava profundamente do cotidiano, o era certamente (Ackroyd, pp. 333 e 353).

Um viajante suíço que dava pelo nome de Tomas Platter assistiu à representação de *Júlio César* e registou da seguinte forma o evento: «depois do almoço, por volta das duas horas, atravessei o rio com o meu grupo e vi a tragédia do primeiro imperador Júlio César muito bem representada numa casa com o telhado coberto de colmo, com cerca de quinze personagens [...] [no final da peça] como era hábito, dançaram com extrema elegância em conjunto, em pares, vestidos de homens e de mulheres.» (Greenblatt, p. 293.) O sucesso terá sido tal que, seis meses mais tarde, a companhia instalada no *Rosa* decidiu partir para a outra margem do rio, onde ergueram um novo teatro, o *Fortuna*.

Independentemente dos eventuais bons augúrios ditados pelas conjugações astrais, a peça não deixava de ser sensível no plano político. Como recorda Harold Bloom, na altura em que Shakespeare estava a trabalhar nesta peça, Isabel já tinha sido excomungada por Roma e os próprios católicos tinham conspirado no sentido de a assassinar. Uma peça centrada em torno de um golpe de estado e das consequências nefastas que se lhe sucederam colocava, por isso, problemas particularmente delicados. Considera Bloom que, ao descrever as rupturas que se seguiram e, em particular, a forma como a população oscila perante os argumentos mais persuasivos, Shakespeare estaria, afinal, a apoiar o pragmatismo da monarca (Bloom, p. 115 [2]).

Igualmente por esta altura, Shakespeare cria duas comédias, *Muito Barulho por Nada* e *Como Vos Arouver*, provavelmente nesta sequência. Considera Maria João Pires que *Muito Barulho por Nada* terá sido escrita entre o final de 1598 e o princípio do ano seguinte (Pires, p. 7), tendo sido levada à cena no *Cortina*, ainda antes de os *Homens do Camareiro-Mor* se terem mudado para o *Globo*. Esta peça, com os seus muitos jogos de palavras indiciando subtilezas sexuais («nada», por exemplo, era calão para os órgãos genitais femininos), seria uma das mais populares de Shakespeare no seu tempo (Ackroyd, p. 359).

Como Vos Arouver terá sido escrita na segunda metade de 1599, datando o seu registo de 4 de Agosto de 1600. Nela surge a famosa expressão de Jacques, «todo o mundo é um palco», que será provavelmente uma evocação do lema do *Globo*, «o mundo é um actor». Nesta peça, Shakespeare parece prestar um tributo subliminar a Marlowe, ao citar alguns dos seus versos mais conhecidos de *Hero and Leander*, através da personagem Febe, na cena V do acto III, aqui reproduzidos na tradução de Fátima Vieira: «Pastor, reconheço agora o poder do teu dito. Só ama quem ama à primeira vista.» Esta foi igualmente a peça em que, no papel de Bitolas², pela primeira vez actuou Robert Armin, comediante e músico que substituiria o famoso Kemp. A ele Shakespeare concederia a 3.^a parte mais extensa da peça com 320 versos. Com Armin será, também, uma diferente forma de humor,

² É desta forma que Fátima Vieira traduz Touchstone, o bobo.

menos histrionica e mais *intelectualizada*, provavelmente mais ao gosto de Shakespeare, que se impõe na companhia.

Entretanto, no Verão de 1600, Londres recebe Muley Hamet, embaixador do rei da Barbária, um reino no Norte de África que abarcava o actual reino de Marrocos, estendendo-se para além dele. A sua presença em Londres devia-se ao seu projecto de reconquistar Espanha, com a ajuda de Inglaterra. Um dos maiores receios de Filipe II seria o de poder ocorrer uma acção conjunta por parte dos mouros que ainda persistiam em Granada com um ataque turco. Após várias conversações, o entendimento não surgiria, mas a imagem deste nobre mouro persistiria no imaginário inglês coevo, tendo podido contribuir para a concepção de *Otelo* (Bate, pp. 287 e 289).

Na peça homónima é todo um imaginário ligado ao Mediterrâneo que impera. Refere Jonathan Bate que o termo «mouro» pressupunha, então, uma identificação religiosa e não racial, significando maometano, ou seja, muçulmano. Era frequentemente usado para designar um «não cristão». Deste modo, o que maior estranheza causaria às audiências coevas, seria o facto de *Otelo* ser cristão. Uma vez mais eventos facilmente reconhecíveis pelas audiências ecoariam numa peça de Shakespeare. Mas estes factos, e a eventual recordação de ter actuado perante o embaixador, ficarão para já na memória do dramaturgo. Faltam ainda alguns anos até que a sua pena a eles regressasse.

Sempre atento tanto a esses e outros eventos quotidianos como a textos de outros autores que pudessem ser por ele apropriados, Shakespeare

iria, entretanto, conjugar essas duas dimensões naquela que será uma das suas obras maiores, *Hamlet*.

O público londrino tivera já a oportunidade de assistir a uma peça sobre um príncipe dinamarquês que vinga o assassinato do pai, da autoria de Thomas Kyd. Como é natural, Shakespeare conhecia-a, sendo até possível que nela tenha representado. Como já referi, na altura os actores tinham acesso apenas ao seu papel, e não ao conjunto da peça. Isso não significaria, porém, como é óbvio, que desconhecêssem o conjunto da peça. Além disso, a reescrita de peças preexistentes não constituía então um problema de maior, não sendo o plágio, como hoje o entendemos, algo de ilegal. Por outro lado, Kyd já não poderia levantar eventuais objecções, visto ter morrido em 1596, provavelmente na sequência da tortura que fora objecto por causa do seu companheiro Marlowe (Greenblatt, p. 294).

Um episódio poderá igualmente ter sido apropriado por Shakespeare para a sua peça. A 17 de Dezembro de 1579, uma jovem chamada Katherine Hamlett afogou-se no rio Avon, em Tiddington, quando tentava encher um balde com água. Seguiu-se um inquérito para apurar se a sua morte teria sido acidental ou se se teria tratado de um suicídio, o que, a confirmar-se, impediria que ela fosse sepultada em solo consagrado (Duncan-Jones, p. 176). A morte de Ofélia poderá, assim, ter sido inspirada neste episódio.

Outro aspecto igualmente sensível nos tempos que corriam pode ser detectado através de uma presença, a do fantasma, visto este ser uma reminiscência da cultura católica, isto é, do Purgatório.

Importa ter presente que a doutrina protestante oficial negava a sua existência, assim como a de fantasmas; as aparições seriam, quanto muito, entidades diabólicas disfarçadas. É a essa «prisão», na qual, segundo se cria, se poderia passar mil a dois mil anos, que o fantasma do pai de Hamlet se refere na quinta cena do primeiro acto; o fantasma que, curiosamente, mais adiante, irá jurar por São Patrício... o santo patrono do Purgatório. Ora, havia quem pensasse que a entrada para o Purgatório era na Irlanda, no condado de Donegal, numa gruta que havia sido descoberta por São Patrício (Greenblatt, p. 319).

A escrita de *Hamlet* surge muitas vezes associada à morte do pai de Shakespeare. Com efeito, apesar de ter ainda apenas 36 anos de idade, este atingira já um sucesso considerável tanto a nível de peças históricas como de comédias ou de tragédias. No entanto, esse sucesso seria marcado por um evento particularmente doloroso. A 8 de Setembro de 1601 encontramos-lo, de novo, em Stratford, desta feita para o funeral do seu pai. John Shakespeare andava pelos 70 anos e falecera sem ter deixado testamento. No entanto, de acordo com o direito natural, William terá herdado a casa em Henley Street assim como as propriedades agrícolas possuídas pelo pai. No ano seguinte, prosseguirá os seus investimentos, agora envolvendo montantes substancialmente superiores, 500 libras.

Hamlet ficaria, contudo, na memória do público isabelino. Para tal contribuiria, em particular, o desempenho de Richard Burbage no papel do próprio protagonista. Esse seu desempenho seria celebrado num poema escrito em 1604, onde se

faz referência ao facto de Burbage ter figurado de tal forma a loucura de Hamlet ao ponto de beber dum tinteiro como se estivesse a beber cerveja. Esta seria a sua primeira peça a ser levada à cena em Oxford e em Cambridge, uma distinção que denuncia a mudança que entretanto se operara em termos culturais por parte do universo académico face ao drama contemporâneo.

Oxford seria, aliás, um destino habitual de Shakespeare sempre que se deslocava a Stratford. Existem vários registos apontando para o facto de ele frequentar aí a *Coroa*, uma taverna que era propriedade do casal Davenant, John e Jennet. O filho primogénito do casal, Robert, recordava que Shakespeare lhe dava «uma centena de beijos». Deve-se, todavia, a William, o segundo filho do casal, provavelmente nomeado em homenagem ao dramaturgo, uma história mais polémica. William Davenant, que viria também a seguir carreira teatral, sendo em parte responsável pelo reavivar do drama shakespeariano após a Restauração, e que assumiria a função de revisor de *Macbeth* e de *Hamlet* com a ajuda de John Dryden, seria provavelmente a fonte do boato segundo o qual ele próprio era filho ilegítimo do bardo.

A carreira de sucesso de Shakespeare prosseguia, entretanto, com *Noite de Reis*, que foi levada à cena em Londres pelos *Homens do Camareiro-Mor* nos primeiros dias de Fevereiro. Shakespeare poderá ter assumido em palco Malvolio, a personagem que representa a sensibilidade puritana profundamente avessa a este tipo de espectáculos e que encontra o seu opositor natural em Feste, que, em contrapartida, celebra o espírito da festa. Armin encarnou este

último, o que, tendo em conta os seus dotes vocais, justificará a importância que a música assume na peça (Ackroyd, pp. 373-375, 379 e 384).

Outro tipo de humor, neste caso mais político, seria por ele abordado em *Tróilo e Créssida*. Embora escolhendo um cenário remoto, Shakespeare não deixaria aqui de exibir os sinuosos meandros do mundo da corte. Entre estes, podem ainda ser insinuadas analogias entre a figura de Aquiles e a do conde de Essex, assim como com outras personagens influentes na corte isabelina, como Walsingham. A dimensão mítica, eventualmente nostálgica, face a um passado que seria caracterizado pelas suas virtudes éticas, não tem lugar aqui. Estamos, portanto, muito longe do texto homónimo de Chaucer, que terá servido de impulso ao do bardo. Apesar de levada à cena no *Globo*, não é, todavia, provável que *Tróilo e Créssida* tenha sido representada na corte.

Shakespeare continuava em palco, com os *Homens do Camareiro-Mor*, quando estes actuaram perante Isabel I em Whitehall, a 26 de Dezembro de 1602, e em Richmond, a 7 de Fevereiro de 1603. Estas seriam, porém, as últimas vezes que a companhia teria essa honra, pois, pouco mais de um mês passaria até os teatros voltarem a ser encerrados. Desta feita, devido ao facto de a rainha estar às portas da morte.

Pelas 2 da manhã do dia 24 de Março de 1603, seis semanas após a representação dos *Homens do Camareiro-Mor*, em Richmond, chegava ao fim o longo reinado de Isabel I. Uma nova página se abria em Inglaterra... e na carreira do nosso dramaturgo.

Ao serviço do rei

Enquanto Inglaterra se preparava para acolher um novo monarca, Shakespeare prosseguia a sua actividade profissional e criativa. Fazia-o, porém, sem descurar os seus investimentos e tendo sempre em mente as suas raízes. Em Maio de 1602, voltou a adquirir terras em Stratford, algo que iria fazer de novo três anos mais tarde, mais precisamente em Julho de 1605.

Londres continuava assim fora dos seus interesses a este nível. A grande urbe seria ainda, para ele, um espaço de trabalho e também de convívio com os amigos; mas não mais do que isso. Não se vislumbram sinais de para ali ter alguma vez querido levar a sua família, nem de ali ter desejado adquirir uma casa para viver em permanência. Ao longo dos anos, Shakespeare optaria por arrendar ora um espaço ora outro, levando consigo um reduzido número de pertences. Como os actores que durante as digressões consigo transportavam apenas o essencial, também ele parecia estar em Londres... em trânsito, apenas com o essencial.

Contrariamente a Jonson, que reuniria uma volumosa biblioteca, ele deixaria somente um reduzido número de livros após a sua morte. Os seus investimentos, como vimos, centrar-se-iam fundamentalmente em Stratford; ali adquiriria terras, e outros bens, como celeiros, para além da casa onde agora vivia a sua família.

Em 1604, vemo-lo mudar-se para um andar por cima de uma loja de perucas, propriedade de um artífice francês, Christopher Mountjoy, na esquina de Mugwell Street com Silver Street. Estes novos aposentos ficavam algures a noroeste das muralhas da cidade, numa zona conhecida por ser um refúgio de artistas. Shakespeare escolhia, assim, permanecer entre os seus companheiros de profissão. Entretanto, Stratford continuava a ocupar um lugar fundamental na sua mente. Desta feita, os seus interesses voltaram-se para a compra de malte, que armazenaria no seu celeiro, na sua terra natal, muito além daquelas que seriam as suas necessidades (Greenblatt, pp. 330 e 362). Não nos adiantemos, porém, pois outros eventos mais relevantes haviam precedido estes investimentos do nosso dramaturgo.

Devemos para já regressar ao final da Primavera, início do Verão, de 1603, uma altura em que a chegada do rei Jaime provocava uma natural expectativa junto da população londrina. Jaime demonstrara alguma cautela na sua viagem rumo à capital, não se apressando de modo a permitir que decorresse o tempo devido ao luto pela rainha recentemente desaparecida.

Amante das artes, ele próprio poeta, ensaísta e filósofo, Jaime tinha já dois filhos, o que garantia a

tão desejada estabilidade a nível da sucessão. Não são raros os registos de encómios escritos aquando da sua chegada, tanto por parte de nomes consagrados, como de outros mais obscuros; encómios estes que haviam sucedido, aliás, a outro grande número de encómios, aqueles que tinham celebrado a memória da rainha. Significativamente, entre estes não surge o nome de Shakespeare. Um sinal, talvez, do seu respeito pela memória de Lorde Essex...

Ainda antes de ter chegado a Londres, Jaime I havia proclamado uma ordem de libertação do conde de Southampton, que permanecia preso na Torre de Londres, na sequência da tentativa de revolta de Essex. Imediatamente após a sua libertação, Southampton dirigir-se-ia para norte ao encontro da corte que se encontrava, então, em Huntingdon. Aí receberia a incumbência e a honra de transportar a espada cerimonial do estado. Katherine Duncan-Jones defende que Shakespeare alude a este seu anterior patrono nos versos 3 e 4 do soneto 107, podendo igualmente o último verso encerrar uma alusão à linhagem Tudor, agora extinta, e aí denominada «traidora». A reputada shakespeareana acrescenta ainda que estudos criteriosos sobre a rima e a dicção dos sonetos 104 a 126, do quarto de 1609, atestam que eles foram escritos muito mais tarde do que os restantes (Duncan-Jones, p. 194).

Na evidente ausência de um diário e no conseqüente silêncio com que a sua biografia vai emergindo das brumas do tempo, depreende-se um outro silêncio muito concreto, o de uma escrita dilatada no tempo, a dos seus sonetos onde pontualmente se indiciam rostos, eventos, paixões.

Passados dez dias da sua chegada a Londres, a 17 de Maio, Jaime I deu instruções a Robert Cecil no sentido de colocar sob sua protecção a companhia que até então havia sido conhecida como os *Homens do Camareiro-Mor*. Nasce assim a companhia que passaria a ser celebrada como os *Homens do Rei*.

A sua patente data de 19 de Maio, surgindo o nome de Shakespeare em segundo lugar logo após o de Lawrence Fletcher, «*pro Laurentio Fletcher et Willielmo Shakespeare*». Embora Fletcher fosse um recém-chegado a Londres, tinha, todavia, o privilégio de já haver actuado duas vezes perante o rei na Escócia. Quanto ao nosso dramaturgo, constata-se que ele participava agora dos círculos mais próximos da coroa.

Recorde-se que os convites para representar junto do rei não eram apenas um mero motivo de honra, visto implicarem igualmente generosas remunerações. Importa referir que a companhia recebia 10 libras por cada representação, uma soma deveras significativa. Acresce a este facto o manifesto apoio do monarca às artes. Com efeito, antes de Jaime I ascender ao trono, o grupo de Shakespeare actuara na corte uma média de três vezes por ano. No entanto, nos primeiros dez anos do reinado de Jaime esse número aumentaria para catorze vezes por ano. Muitas destas actuações seriam de novas adaptações de peças como *Comédia de Equívocos*, *Hamlet*, *As Alegres Comadres de Windsor*, *Canseiras de Amor em Vão*, *Henrique V* ou *O Mercador de Veneza*. Esta última terá sido do agrado particular do monarca, o qual solicitara que ela fosse de novo levada à cena. Dever-se-á assinalar algo de parti-

cularmente revelador do prestígio que a companhia, e Shakespeare em particular, então gozavam: todas as peças de Shakespeare escritas após 1603 foram representadas perante o rei, algumas delas mais do que uma vez (Ackroyd, p. 394).

Mas este evidente sucesso não significa que a companhia não se tivesse confrontado com grandes dificuldades decorrentes de vários e dilatados períodos de encerramento dos teatros. De facto, durante os seis primeiros anos do reinado de Jaime I, ou seja, durante aquele que seria naturalmente o período de maior produtividade de Shakespeare, os teatros estiveram fechados devido à peste num espaço de tempo de, sensivelmente, quatro anos: entre Maio de 1603 e Abril de 1604; após uma brevíssima reabertura de um mês, voltariam a fechar em Maio de 1604 até Setembro desse mesmo ano; de Outubro a Dezembro de 1605; e depois, entre Julho de 1606 e Fevereiro de 1610, com um hiato de quatro meses entre Abril e Julho de 1608.

O ano de 1603 começara por ser particularmente difícil para Shakespeare, que então ignorava quando é que as peças que acabara de escrever poderiam vir a ser levadas à cena; desde logo devido às restrições motivadas pela peste — estima-se que, numa população de cerca de 200 000 pessoas, 38 000 tenham, então, morrido, às quais se seguiram as restrições provocadas pela doença da rainha e, posteriormente, pelo luto.

Estas reiteradas e, não raro, demoradas interrupções fizeram com que ele voltasse a sua atenção para outras actividades. Devemos ter sempre presente que, nesta altura, Shakespeare fizera já consideráveis investimentos em Stratford. Signifi-

caria isso um afastamento seu do teatro? Segundo Jonathan Bate, existem alguns indícios que nos levam a ponderar a hipótese de ele ter abandonado os palcos para se dedicar exclusivamente à sua actividade criativa como dramaturgo. Um destes indícios será o facto de o seu nome constar nos elencos de peças de Ben Jonson levadas à cena em 1598 e em 1603, e de estar ausente de peças deste autor, como *Volpone*, de 1605, e *O Alquimista*, de 1610, nas quais surgem, contudo, nomes dos seus colegas dos *Homens do Rei*. De igual modo, uma lista de *Actores de Interlúdios*, de 1607, recentemente descoberta nos arquivos reais, indica nomes como os de Burbage, Armin e Hemings, sem todavia referenciar o seu (Bate, pp. 355-336).

Poder-se-ia objectar que a importância de Shakespeare, no seio da companhia, enquanto actor, não seria particularmente relevante. Este argumento é contrariado pelo destaque que lhe é conferido em 1598, aquando de uma representação da comédia de Ben Jonson, *Every Man Out of His Humor*. A lista dos principais actores que integraram este elenco é formada por duas colunas, uma das quais encimada por Richard Burbage e a outra por... Shakespeare. Este destaque é particularmente significativo devido ao facto de, entre os nomes aí apresentados, alguns serem de actores famosos como Augustine Phillips; o mesmo Phillips que, recorde-se, juntamente com John Hemings e Will Kempe, tivera a responsabilidade de defender a companhia em tribunal aquando do processo em que esta se viu envolvida após terem levado à cena *Ricardo II*. Outros nomes são, todavia, de figuras menos conhecidas como Christopher Beeston.

A título de curiosidade devo acrescentar que Beeston é uma fonte importante para um eventual *preenchimento*, ainda que parcial, dos tais «anos perdidos», visto ser ele quem afirmou que o nosso dramaturgo teria sido mestre-escola na juventude. Devido à sua proximidade de Shakespeare, este é, portanto, uma fonte algo fidedigna (Bate, p. 267).

A par desta actividade, manter-se-á a relação continuada com Stratford. Embora não haja referências escritas que comprovem o seu envolvimento na vida comunitária desta cidade, existem registos de negócios e de processos em tribunal que provam a sua presença aí durante esses anos.

Entretanto, a peste tornar-se-ia mais intensa durante os meses de Maio e de Junho, pelo que a coroação, que teve lugar a 24 de Julho, foi objecto de um controle profundo. Todas as portas de entrada em Londres estavam severamente guardadas, à semelhança das margens do rio. Devido à impossibilidade de se fazerem actuações públicas, os *Homens do Rei* partiram em digressão. Deste modo, enquanto o rei se dirigia para sul, os actores partiam para norte.

Esta separação terá sido antecedida de uma representação junto da corte, pela qual receberam 20 xelins, quando esta esteve sediada em Oxford. Durante o resto do ano, receberam pagamentos em Coventry, Bridgnorth e Bath, o que nos permite traçar o percurso que então terão seguido. Um dos locais por eles visitados foi Mortlake, onde vivia o famoso astrólogo e alquimista John Dee, no qual Shakespeare se poderá ter parcialmente inspirado para a sua concepção da personagem Prospero de *A Tempestade* (Ackroyd, p. 399). Além disso, o

dramaturgo terá tido, nessa altura, oportunidade de se inteirar dos seus negócios em Stratford, nomeadamente para receber rendas e o pagamento de dívidas (Duncan-Jones, pp. 198-201).

Igualmente por esta altura Shakespeare concebe *Tudo Está Bem O Que Acaba Em Bem*. Nesta comédia, o reputado shakespeariano Fernando de Mello Moser detecta alusões subliminares a uma cultura católica na caracterização de uma personagem, Helena. As eventuais alusões ocorrem entre os versos 25 e 29 da quarta cena do segundo acto. Escreve Mello Moser: «A referência é à personagem Helena [...] mas as conotações evocadas [...] são as que a tradição associou à Senhora.» (Moser, p. 238.) Aliás, como refere A. D. Nuttall: «As comédias estão repletas de figuras menores do clero católico: o frade que encontra Sílvia na floresta em *Os dois cavalheiros de Verona*; Frei Patrício, na mesma peça; Frei Francisco em *Muito barulho por nada*; o padre em *Noite de Reis*; o ‘velho religioso’ em *Como vos aprouver*.» (Nuttall, p. 17.) Por seu turno, Chesterton seria um radical defensor do argumento a favor do catolicismo do dramaturgo.

Este será, todavia, um tópico em relação ao qual Shakespeare se revela particularmente esquivo, e sobre o qual o autor continua a iludir-nos; aquilo que o homem pensava, muito provavelmente, para sempre persistirá para além do nosso conhecimento.

Mesmo a perspectiva expressa na sua obra está longe de ser explícita. Veja-se o exemplo de *Hamlet*. Dover Wilson sintetiza essa fluidez e complexidade nesta peça ao considerar que a escatologia de Horácio e de Hamlet é protestante, enquanto o

fantasma é católico, e que tanto Bernardo como Marcelo são isabelinos sem convicções religiosas concretas (Kitto, p. 152). Esta é, portanto, uma reflexão complexa e polémica que deverá ser continuada noutro espaço. Prossigamos, portanto.

No Natal, os *Homens do Rei* actuaram cinco vezes em Hampton Court; uma das peças terá sido *Sonho de Uma Noite de Verão*. A companhia representaria oito peças na corte durante o Inverno de 1603-1604. Na temporada seguinte levariam à cena onze peças na corte, incluindo duas de Ben Jonson e sete de Shakespeare: *Otelo*, *As Alegres Comadres de Windsor*, *Medida por Medida*, *Comédia de Equívocos*, *Henrique V*, *Canseiras de Amor em Vão* e *O Mercador de Veneza*. Uma vez mais se manifestaram os favores do monarca. Com efeito, o rei ficou tão agradado com esta última peça que os instruiu no sentido de que ela fosse representada duas vezes no espaço de três dias.

Um outro sinal evidente da simpatia do monarca surgiria em Fevereiro de 1604, quando ele ofereceu a Richard Burbage 30 libras para que este distribuísse pelos membros da companhia. Este pagamento extraordinário tinha como objectivo recompensá-los pelo facto de não terem podido actuar durante um novo período de restrições.

No mês seguinte, mais precisamente a 15 de Março, o rei, a rainha e o príncipe Henrique encabeçariam um desfile que partiria da Torre de Londres, atravessaria a City e culminaria em Whitehall para a abertura do Parlamento. Shakespeare não participaria nas festividades seguintes, provavelmente por considerar que o seu estatuto estaria acima desse tipo de iniciativas, embora

tivesse integrado o cortejo enquanto «homem do rei» (Duncan-Jones, pp. 198-201).

É também por esta altura que ocorre a já mencionada mudança de aposentos. Shakespeare troca então a casa onde habitava em Southgate por uma outra de três andares na esquina de Silver Street com Muggle Street, uma zona mais na moda, onde passaria a viver com os Mountjoy, uma família de huguenotes. Como acima referi, Christopher Mountjoy dedicava-se ao fabrico de perucas e de ornamentos afins, o que indicará uma eventual ligação à actividade teatral e, provavelmente, à companhia de Shakespeare (Ackroyd, p. 396).

Shakespeare completara então *Otelo* e *Medida por Medida*. As duas peças seriam representadas na corte no final do ano, respectivamente em Novembro e Dezembro. Tendo em conta que os teatros foram reabertos em Abril, é possível que ambas tenham sido previamente levadas à cena no *Globo*. Estas seriam, assim, as primeiras produções dos *Homens do Rei* após o seu regresso de Hampton Court (Ackroyd, p. 402). Tal como *Medida por Medida*, levada à cena em Whitehall na noite de Santo Estêvão, a 26 de Dezembro, a qual menciona acontecimentos ocorridos no ano anterior, também em *Otelo* Shakespeare revisita a memória colectiva mais recente.

Como escrevi no capítulo anterior, Londres acolhera no ano de 1600 o embaixador do rei da Barbárie, perante o qual o próprio Shakespeare havia representado. A sua presença terá exercido um fascínio particular junto dos londrinos, ao que não terá sido alheia a sua imortalização através de um quadro para o qual posou. Segundo Peter

Ackroyd, será, deste modo, mais uma tez árabe do que negra que definirá a personagem fisicamente nele inspirado.

Outro facto recente poderá ter ecoado algo inadvertidamente na peça de Shakespeare. Corriam, então, pela Europa histórias sobre os ciúmes de Filipe II de Espanha, país pelo qual o rei nutria uma simpatia particular. Rezava uma dessas histórias que o rei estrangulara a mulher no seu leito. Facto mais relevante: esses ciúmes teriam sido despoletados quando ela deixara cair um lenço na presença daquele que o monarca desconfiava ser o seu amante. As analogias são, assim, por demais evidentes. É nesta linha que Ackroyd explica que Shakespeare tenha escolhido Chipre, outrora protectorado de Veneza, como palco da acção, pois esta estava ocupada por forças turcas, o que constituiria uma ameaça para Espanha. O próprio rei escrevera um poema sobre este tópico. Deste modo, Shakespeare estaria a ir ao encontro dos interesses políticos do monarca (Ackroyd, p. 403).

À semelhança do que sucedeu noutras ocasiões, Shakespeare integrará, num todo harmónico, eventos históricos com fontes literárias. Aquela que terá sido a sua fonte de inspiração inicial, um conto inserido na colectânea *Gli Hecatommithi*, de Giovanbattista Giraldi Cinthio, seria assim objecto de contaminações várias com ressonâncias de episódios facilmente reconhecíveis por parte de audiência. Àquela fonte riquíssima, Shakespeare regressaria em *Medida por Medida*.

Após várias representações no *Globo* e noutros locais, aquando das digressões da companhia, a peça intitulada *O Moro de Venis*, por «Shaxberd»,

foi levada à cena a 1 de Novembro de 1604, na corte, em Whitehall, perante o rei. O papel do protagonista estaria a cargo de Richard Burbage, que, para tal, escureceria a tez. Curiosamente, Iago, o vilão, seria encarnado por Robert Armin, a quem, recorde-se, estavam habitualmente destinados os papéis mais cómicos.

Três dias mais tarde, no mesmo local, e uma vez mais na presença do monarca, os *Homens do Rei* representariam *As Alegres Comadres de Windsor*. Embora não existam registos da actuação em si, já a entrada de Jaime I seria descrita em detalhe: «entre quinze e vinte cornetas e trombetas começaram a tocar muito bem uma espécie de recitativo, e depois de Sua Majestade se ter sentado sozinho sob um dossel [...] fez sinal aos embaixadores para se sentarem mais abaixo em dois tamboretos, enquanto os oficiais superiores da coroa e dos tribunais se sentavam em bancos» (Ackroyd, p. 409).

Não são apenas factos históricos ou episódios mais ou menos burlescos que Shakespeare integra nas suas peças. Também as mudanças que se operavam em termos de uma nova sensibilidade nacional, sob o reinado de Jaime I, de alguma forma ecoavam nas obras que ia produzindo; por exemplo, nas suas peças históricas que haviam sido escritas ainda na década de 1590, durante o reinado de Isabel I, portanto, Shakespeare referira-se sempre ao seu país como Inglaterra. Aliás, de um total de 143 ocorrências do adjectivo «inglês», 126 têm lugar nas peças isabelinas, e somente 17 nas jacobinas, as quais surgem basicamente em *Macbeth* e em *Henrique VIII* — na primeira, Inglaterra surge em confronto com a Escócia, enquanto a

segunda é, ela própria, uma peça nostálgica face à época Tudor.

Podemos considerar que o Shakespeare desta «última fase» subscreve o projecto do monarca de reconstrução de um reino britânico: em *Cimbelino*, concebido para a corte de Jaime I, Shakespeare utiliza Britânia e bretões, para representar o seu povo, quase 50 vezes (Bate, p. 340). Frank Kermode defende que esta pode ser, em certa medida, entendida como uma peça histórica, pois, por um lado, Cimbelino teria governado a Britânia aquando do nascimento de Cristo e, por outro, a peça retratava a luta dos seus habitantes contra o império romano (Kermode, pp. 169-170).

Por seu turno, as tragédias históricas *O Rei Lear* e *Macbeth* exibem contextos «britânicos» remotos. Ora, a *Britânia* era agora um reino único, ao que acresce o manifesto interesse do monarca pela história antiga do reino. A escrita das tragédias históricas com contextos gregos e romanos — *Timão*, *Coriolano*, *António e Cleópatra* — justificar-se-á quer pelo facto de a sua fonte, as já mencionadas *Vidas*, de Plutarco, ser praticamente inesgotável quer pela sua reiterada opção no sentido de ir ao encontro do gosto do público por estes universos (Duncan-Jones, p. 209). No entanto, embora o contexto seja remoto, os ecos de eventos coevos podem ser percebidos; por exemplo, aquando da entrada de Coriolano em Roma será identificável uma atmosfera idêntica à da entrada de Jaime I em Londres (Wilson, p. 114). Por seu turno, o temperamento de Coriolano de alguma forma poderá trazer à mente o intemperado e quiçá arrogante Essex.

Para além do género e das suas ressonâncias remotas, algo mais une *Timão*, *Coriolano*, *Lear* e *Cleópatra*: todas estas tragédias exploram as misérias decorrentes de vidas demasiado longas. Inspirada em Plutarco, e provavelmente escrita em colaboração com um dramaturgo mais jovem, Thomas Middleton, que nascera em 1580, de *Timão* não existem registos de ter sido representada, razão pela qual Katherine Duncan-Jones considera que ela pode ter ficado por acabar (Duncan-Jones, pp. 210-211).

Por seu turno, *Macbeth* foi concebido nos primeiros tempos do reinado de Jaime I, numa altura em que, como vimos, os *Homens do Camareiro-Mor* deram lugar aos *Homens do Rei*, poucas semanas depois de Jaime I ter subido ao trono. Com esta passagem vieram também os já mencionados sinais de reconhecimento público, identificáveis desde logo no estatuto que lhes foi atribuído de «gentis-homens da Câmara Real».

Macbeth seria levado à cena em 1606 na presença do próprio rei. Nela este poderia reconhecer vários ecos da sua experiência pessoal, desde as intrigas conspirativas em torno da figura régia, até à atmosfera algo sobrenatural, envolvendo personagens como as bruxas. Com efeito, Jaime I era particularmente sensível aos temas que envolviam o sobrenatural, algo que não só o afligia, como o levava, inclusivamente, a escrever um tratado sobre bruxaria.

Mas não havia sido apenas do sobrenatural que o monarca tinha sentido ameaças, visto desde muito cedo ter convivido com outras bem mais palpáveis e reais. Filho de Maria, rainha dos Escoceses, Jaime I ascendera ao trono muito

jovem, com apenas 13 meses de idade, após sua mãe ter sido deposta na sequência de um casamento algo apressado com o conde de Bothwell; o mesmo conde Bothwell sobre o qual caíam suspeitas de ter assassinado Lorde Darnley, pai de Jaime. Pouco tempo depois da sua subida ao trono de Inglaterra, Jaime tinha sido, ele próprio, objecto de uma conspiração envolvendo a sua prima Lady Arbella, que em tempos havia sido vista como provável sucessora de Isabel I. São evidentes as semelhanças com Macbeth que é primo de Duncan e, como tal, pretendente também ao trono.

Poder-se-á considerar que Shakespeare concebeu esta peça sobre os perigos decorrentes da subversão da ordem política como uma espécie de elogio indirecto de Jaime, já que ele era visto como descendente de uma linhagem nobre que se perdia na noite dos tempos. Nas *Crónicas* de Holinshed, Shakespeare colheu uma vez mais informação para a sua criação; desta feita na secção dedicada à Escócia. No entanto, enquanto em Holinshed Banquo surge descrito como um traidor, em *Macbeth* ele é transfigurado por Shakespeare num modelo ético. Greenblatt considera que teria sido agradável para Jaime, cujo passado próximo estava repleto de histórias de traição, ver a sua linhagem descender de um pilar de integridade (Greenblatt, p. 336). Além disso, como acima referi, as histórias de traição não se ficavam pelo passado remoto. Com efeito, meses antes da peça ter sido representada, ocorrera uma tentativa de assassinato do rei.

Um ano depois deste episódio, os *Homens do Rei* levariam à cena uma peça intitulada *A Tragédia*

de Gowrie, na qual revisitavam a tentativa de rapto de Jaime I levada a cabo em 1600 pelo conde de Gowrie. Após ter sido exibida duas vezes apenas, perante grandes audiências, a peça seria retirada com o argumento de não ser adequada a representação em palco de uma figura real ainda viva.

A par da escrita de obras que viriam a entrar no imaginário ocidental, Shakespeare continuava a fortalecer os laços que o ligavam à sua terra natal. Tal como o génio artístico que estava mais vivo e activo do que nunca, também o homem prático, atento aos assuntos do dia-a-dia, não deixava passar ao lado as oportunidades de aumentar os bens familiares. A 24 de Julho de 1605, Shakespeare fez mais um avultado investimento — 440 libras, em dízimos, junto da Corporação de Stratford, relativo a rendas de terras: o dízimo, outrora pago à Igreja, havia sido transferido para as Corporações.

Através deste investimento, o dramaturgo esperava obter o razoável rendimento anual de cerca de 60 libras durante um período aproximado de trinta anos. Assim, após ter comprado o *Novo Lugar*, continuava a assegurar o bem-estar da família após a sua morte. Ao mesmo tempo, adquiria um estatuto especial que se reflectiria no lugar que lhe seria reservado na Igreja, e ainda o direito de vir a ser enterrado no seu perímetro.

Alguns meses depois, o país seria abalado por um acontecimento que viria a integrar o seu imaginário colectivo. A 4 de Novembro de 1605, nas vésperas de Jaime se dirigir ao Parlamento, foi descoberta uma tentativa para fazer explodir o edifício por parte de um grupo de fanáticos católicos. A «Conspiração da Pólvora», como ficaria

conhecida, havia sido liderada por Guy Fawkes. Uma carta anónima denunciá-la-ia, levando à prisão dos intervenientes e assim evitando um massacre que deixaria Inglaterra sem o seu corpo político. De imediato encarcerado nos subterrâneos das Casas do Parlamento, Guy Fawkes seria executado mais tarde. Uma vez mais Inglaterra estava a ser assolada pelas tensões religiosas que pareciam não se diluir.

A 15 de Dezembro, o *Globo* abria de novo as suas portas. Imediatamente após o Natal, os *Homens do Rei* estavam, uma vez mais, a actuar na corte na presença do monarca. Uma produção de *Macbeth* pelas *Crianças de São Paulo* é mencionada no início de Julho, o que leva Peter Ackroyd a sugerir que, tendo em linha de conta o período de encerramento dos teatros, ela terá sido previamente levada à cena, no *Globo*, algures entre 21 de Abril e meados de Julho (Ackroyd, p. 418).

Seguir-se-ia uma nova digressão, abarcando agora cidades como Dover, Maidstone, Faversham, Saffron Walden, Leicester, Oxford e Marlborough. Caso Shakespeare tenha acompanhado os *Homens do Rei* nesta viagem, então também terá passado em Outubro por Dover, uma cidade que seria relevante para a sua obra seguinte. Com efeito, no final do ano, acabaria de escrever uma peça onde, à semelhança de *Macbeth*, abordaria o problema da soberania e do passado algo mítico da história de Inglaterra, *O Rei Lear*.

De Stratford chegavam-lhe entretanto sinais preocupantes no plano familiar. Dois meses antes, em Maio de 1606, o nome de Susanna surgira entre os de vinte e dois nomes de cidadãos de Stratford

acusados de terem faltado à Comunhão durante a Páscoa. Entre estes contavam-se conhecidos adeptos do catolicismo e também os dos amigos de Shakespeare, Hamnet e Judith Sadler. Desconheceu-se a razão pela qual ela terá incorrido naquela que seria uma falha particularmente perigosa, já que se vivia o rescaldo da «Conspiração da Pólvora». Irreverência da juventude? Mero desinteresse? Uma tomada de posição «política»? Na ausência de argumentos firmes, apenas hipóteses podem ser aventadas. No entanto, é certo que, um ano depois, devido ao seu casamento com o respeitável Doutor John Hall, Susanna conseguiria redimir-se das eventuais faltas do passado (Duncan-Jones, p. 298).

A 26 de Dezembro, os *Homens do Rei* levariam à cena uma peça que, uma vez mais, abordava o problema da soberania, a já mencionada *O Rei Lear*. Na página inicial do primeiro quarto desta peça, é referido não só o local e a data em que foi representada perante o monarca — Whitehall, na noite de São Estêvão — mas também, em lugar de destaque, o nome do «Sr. William Shak-speare». Assim se distinguia esta versão daquela que havia sido publicada no ano anterior.

Alguns acontecimentos ocorridos alguns anos antes em Londres poderão ter estado na origem da profunda reescrita por parte de Shakespeare daquela que fora uma tragicomédia dos *Homens da Rainha, A Verdadeira Crónica Histórica de Rei Lear*.

Remontam estes acontecimentos ao Outono de 1603, quando, após a morte da rainha, Sir Brian Annesley, um dos seus mais antigos servos, começara a exhibir sinais óbvios de senilidade. Poderão

ser reconhecidos sintomas premonitórios da sua doença no testamento datado de 1 de Abril de 1600, visto nele Sir Brian ter deixado toda a sua herança à filha mais nova. Refira-se que esta era uma família abastada que estava ao serviço da corte desde Henrique VIII, e que Sir Brian tinha três filhas. A estas haviam sido dados nomes de óbvias ressonâncias cristãs, Graça, Cristiana e Cordill: enquanto os nomes das duas filhas mais velhas evocam a piedade protestante, já o da mais jovem, Cordill ou Cordilla, corresponde ao de Cordelia, a filha do velho rei britânico Leir, segundo o que reza a narrativa de Geoffrey de Monmouth.

Na sequência do inesperado testamento, as duas filhas mais velhas tentaram que o seu pai fosse considerado legalmente louco. Por seu turno, a filha mais nova opor-se-ia aos intentos das irmãs. Após a morte do pai, a rainha Cordilla teria sido levada ao suicídio devido à acção dos seus perversos sobrinhos. Era ela, portanto, a verdadeira figura trágica. Inevitavelmente, Richard Burbage encarnaria Lear, enquanto Robert Armin assumiria a personagem do Bobo e talvez a de Cordelia.

Teria sido esta a história que Shakespeare conhecia, pois com ela contactara durante o breve período em que estivera ao serviço, como actor, dos *Homens da Rainha*. Uma vez mais Shakespeare toma as suas fontes para logo as superar. Contrariando a narrativa histórica, visto Leir ter existido 800 anos antes de Cristo, Shakespeare localiza a acção algures num passado medieval, onde o paganismo e o cristianismo de algum modo coexistiam (Greenblatt, p. 337, e Duncan-Jones, pp. 213-214).

A par destas ressonâncias históricas, remotas ou próximas, outras, mais quotidianas, igualmente passíveis de serem identificadas pelas audiências, emergem no texto. M. Gomes da Torre aponta, entre estas, «a referência que Edmundo faz aos eclipses como presságios de desgraças («estes recentes eclipses do Sol e da Lua não são prenúncio de boa coisa para nós» [acto I, cena II, linha II, pp. 103-104]), «uma referência que pode ter a ver com a ocorrência de eclipses reais em Setembro e Outubro do mesmo ano de 1605». Ainda segundo este ensaísta, «[s]e estas hipóteses corresponderem à realidade [...] *O Rei Lear* não poderia ter sido escrito antes de Maio do referido (data do registo), mas sim, e forçosamente, depois de Outubro (data dos eclipses)» (Torre, p. 9 [2]).

Menos ominosas eram, porém, as notícias que, entretanto, chegavam de Stratford. Como acima escrevi, aos 23 anos de idade, Susanna havia sido sancionada por não ter recebido o sacramento anglicano na Páscoa. No entanto, eventuais problemas decorrentes da não obediência aos cânones político-religiosos dominantes por parte da jovem rebelde seriam em breve superados. Com efeito, como igualmente afirmei, um ano após aquela sanção, a 5 de Junho de 1607, Susanna casou com John Hall, um médico de firmes convicções protestantes e um membro respeitado da comunidade.

Shakespeare conhecia há muito o noivo de Susanna. No entanto, a sua relação com o genro não se confinaria ao passado. Sabemo-lo devido a uma anotação de Thomas Greene no seu diário, na qual ele menciona a presença de ambos em Londres. A proximidade entre eles persistiria

assim após o enlace de Hall com Susanna (Honan, p. 356). Já no final da vida de Shakespeare, surge a seu lado aquando da redacção do testamento deste.

No Verão de 1607, Shakespeare regressa, assim, a Stratford para o casamento da sua filha mais velha. A 5 de Junho, encontramos-lo ao lado da família, na igreja local, para, de acordo com a tradição, levar a jovem ao altar. Do outro lado aguardava-os o noivo.

John Hall estudara em Queen's College, em Cambridge, onde obtivera os graus de bacharel e mestre. A diferença de idades, apesar de significativa — o noivo era apenas onze anos mais novo do que o futuro sogro, não terá sido motivo de impedimento. Aliás, o seu estatuto e a estabilidade a ele associada devido às suas opções religiosas assegurariam à família de Shakespeare a desejada tranquilidade naqueles tempos conturbados.

Através do diário do Doutor Hall, onde este mantinha um registo dos casos clínicos que acompanhava, nomeadamente os dos seus familiares, podemos deduzir que não seria um radical religioso, já que, numa das referências a tratamentos, menciona que «contra todas as expectativas o católico curou-se», ao que acrescentou «*Deo gratias*». Não existem, todavia, registos referentes a Shakespeare, embora seja previsível que ele o tenha acompanhado mais tarde. Curiosamente, a partir do momento em que o Doutor Hall entra na vida de Shakespeare, este começa a introduzir referências a medicamentos e a tratamentos, como sucede em *Tudo Está Bem o Que Acaba em Bem*, *Péricles e Tróilo e Créssida* (Ackroyd, pp. 425-426).

12 de Julho de 1607 seria, entretanto, aparentemente, mais um dia de júbilo para a família, pois nele nasceu Eduardo Shakespeare, filho do irmão mais novo do autor. No entanto, algo de ominoso ocorreu, pois nesse mesmo dia o bebé seria baptizado, o que poderia indiciar uma saúde débil. De facto, precisamente um mês mais tarde o menino falecia. No final do ano, seria a vez de falecer o seu pai, Edmund, o outro actor da família Shakespeare, provavelmente vítima da peste. 1607 terminava, assim, sob o signo da dor para a família de Stratford.

Mas este nefasto evento não poderá ter perturbado muito a gestão do quotidiano do nosso dramaturgo que estaria particularmente ocupado durante a temporada de Inverno deste ano, o qual seria, aliás, bastante rigoroso. Em meados de Dezembro o Tamisa congelou uma vez mais permitindo que em determinados locais fosse possível atravessar a pé para a outra margem.

O mau tempo não impediria contudo que, só nesta temporada, os *Homens do Rei* tivessem levado à cena treze peças na corte. Embora não haja registo relativamente a quais as peças que então foram representadas, é provável que uma delas tenha sido *A Tragédia de António e Cleópatra*. Rui Carvalho Homem defende esta datação após convocar os estudos recentes que, através do «cotejo com textos coevos», desvendou «possíveis vínculos intertextuais» (Homem, p. 12 [1]).

Ainda este ano, encontramos Shakespeare em Stratford, onde foi padrinho de baptismo de um menino que receberia o seu nome. William Green era filho de um advogado, Thomas Greene, que

residia em Stratford desde 1601. A ligação deste ao poeta poderia ter tido origem em Middle Temple, instituição conhecida de Shakespeare, na qual o advogado estudara. Durante algum tempo, Greene e sua mulher, Laetitia, viveram no *Novo Lugar* com a família do nosso autor (Ackroyd, p. 448).

A mãe de Shakespeare morreu alguns meses após o nascimento de Elizabete, filha primogênita de Susanna, que seria baptizada a 21 de Fevereiro de 1608. O nome da menina poderá ter sido uma forma de este «homem do rei» homenagear a filha mais velha do monarca. A 9 de Setembro de 1608, a mãe do dramaturgo era sepultada. Desde a aquisição da casa em Henley Street que Mary Arden ali vivera, assim como Joan, a irmã de Shakespeare, que ali continuaria a residir ainda após a morte deste.

A presença do dramaturgo poderá ter-se prolongado então em Stratford. Há, aliás, quem considere que Shakespeare terá ali escrito *Coriolano*. Esta sugestão deve-se ao facto de, contrariamente ao habitual, esta peça conter um elevado número de indicações cénicas, o que poderia constituir uma forma de superar a sua ausência durante os ensaios. De igual modo, há quem defenda que *Volumnia*, a mãe do protagonista, teria sido inspirada em Mary Arden (Ackroyd, p. 445).

Na Primavera de 1608 é, entretanto, registada uma peça que viria a ser um grande êxito de audiências, *Péricles*. Esta obra seria fruto da colaboração de Shakespeare com George Wilkins, também ele dramaturgo e autor do panfleto *As Três Misérias da Barbárie*. Refira-se que a reputação posterior de Wilkins se ficaria

sobretudo a dever a esta parceria com o nosso poeta. Defende Katherine Duncan-Jones que George Wilkins terá escrito os dois primeiros actos, tendo Shakespeare redigido o restante (Duncan-Jones, p. 245). Este trabalho conjunto terá, contudo, terminado aqui.

Shakespeare inicia então uma nova colaboração, agora com John Fletcher, que, em 1612, se tornará actor principal dos *Homens do Rei*. Desta, resultarão *Henrique VIII*, ainda nesse ano de 1612, e *Os Dois Nobres Parentes*, no ano seguinte.

Na edição de *Péricles* vinda a lume no ano seguinte, é dito que ela foi representada várias vezes no *Globo* pelos «Servos de Sua Majestade». Tendo em conta que os teatros estiveram encerrados durante 18 meses devido à peste, somos levados a deduzir que terá sido aí representada durante a Primavera. O embaixador de Veneza acompanhou o embaixador francês durante uma récita, confirmando um registo contemporâneo segundo o qual «todos os embaixadores que passaram por Inglaterra foram ver a peça» (Ackroyd, p. 431).

Nesse mesmo ano de 1608, Richard Burbage conseguiu, finalmente, realizar o sonho do pai: a companhia actuarial, por fim, no *Frades Negros*. O facto de não ter havido grande oposição à reactivação do teatro demonstra a importância que a companhia entretanto adquirira. Por outro lado, para além de um reputado actor e criador de muitas personagens shakespearianas, Richard Burbage revelar-se-ia um gestor eficiente. Ao *Frades Negros* aplicou um modelo idêntico ao do *Globo*: sete accionistas detinham um sétimo do teatro durante um período de vinte e um anos.

Shakespeare, que fora já accionista do *Globo*, tornava-se um dos sete accionistas do novo teatro. Os *Homens do Rei* eram agora a companhia favorita do monarca, gozando de especial favor junto da corte e ostentando o selo real. Além disso, atraíam multidões ao *Globo*, ao mesmo tempo que dispunham de uma clientela mais selecta no *Frades Negros* (Greenblatt, p. 368).

A aquisição deste espaço é um sinal da supremacia da companhia no meio teatral londrino, pois nenhuma tinha, até então, sido proprietária de dois teatros. O investimento revelar-se-ia particularmente significativo, já que os lucros aí obtidos seriam quase o dobro dos obtidos no *Globo*. Há quem sugira que o teatro de Shakespeare sofre, então, algumas alterações quer a nível de uma maior espectacularidade, motivada pelas melhores condições cénicas oferecidas por este espaço, quer através da divisão explícita das peças em actos; *Sonho de uma Noite de Verão* e *Rei Lear*, por exemplo, seriam por ele revistas a este nível (Ackroyd, pp. 439 e 441). Anos depois o nome da companhia passaria a estar associado a este espaço. Com efeito, a partir desta altura as peças dos *Homens do Rei* passariam a ser levadas à cena tanto no *Globo* como no *Frades Negros*.

Apesar do sucesso que esta aquisição significou, os *Homens do Rei* passaram por algumas privações, nomeadamente no plano material, devido às contínuas interrupções motivadas pelos surtos de peste que tiveram lugar entre 1608 e 1610. Aquando da primeira destas interrupções, durante a Primavera e o Verão de 1608, os *Homens do Rei* partiram em digressão, tendo passado por

Coventry, nos últimos dias de Outubro, e posteriormente por Malborough. No final do ano, estavam de regresso à corte, em Londres, onde levariam à cena doze peças. As duas peças mais recentes de Shakespeare, *Péricles* e *Coriolano*, terão, por certo, sido representadas na altura. É provável que *Timão de Atenas*, fruto, como referi, da colaboração com o jovem dramaturgo Thomas Middleton, tenha sido igualmente levada à cena nesta altura, embora se coloquem vários problemas relativamente à sua datação (Ackroyd, pp. 448-449).

A peste assolou Londres durante todo o ano de 1609 forçando os *Homens do Rei* a mais uma digressão. Durante esta sua itinerância, passaram por Ipswich, New Romney e Hythe, tendo parte do percurso sido feita por barco. Peter Ackroyd avança com a hipótese de o dramaturgo ter, então, ponderado seriamente a hipótese de regressar definitivamente a Stratford. Esta hipótese dever-se-ia ao facto de o seu compadre Thomas Greene, que, recorde-se, era também seu inquilino no *Novo Lugar*, ter inquirido junto dele se teria uma casa à sua disposição na Primavera do ano seguinte. Semelhante pretensão seria um sinal de que uma data para a mudança teria sido acordada entre ambos.

O seu envolvimento em negócios em Stratford não dava, entretanto, sinais de diminuir. A confirmá-lo, surge um acordo firmado em Junho para a execução de uma dívida por parte de John Addenbroke. Curiosamente, o documento onde esta disputa foi saldada é um excelente exemplo do estatuto que Shakespeare adquirira junto da comunidade local. Com efeito, no documento ele é mencionado como «*generosus, nuper in curia*

domini Jacobi, nunc Regis Anglie», ou seja, alguém que naquela altura tinha acesso à «corte de Jaime, agora rei de Inglaterra». Ainda neste ano, vemo-lo como co-signatário de um apelo enviado ao Supremo Magistrado relativamente a títulos de rendas dos quais era depositário. Shakespeare continuava a adquirir terras na região, juntando 20 acres aos 127 que adquirira havia oito anos (Ackroyd, p. 451).

Que o profundo envolvimento em negócios não significava que Shakespeare estivesse a relegar para segundo plano a sua actividade criativa, é algo que se iria provar com uma importante publicação que iria ter lugar neste ano de 1609.

Thomas Thorpe, conhecido pelas suas edições de Jonson e Chapman, entre outros, publica então os sonetos sob o título de *Sonetos de Shakespeare nunca antes impressos*. George Eld seria responsável pela impressão e John Wright pela venda do livro na sua loja em Newgate Street. A par de uma carreira consagrada como dramaturgo, é agora o sucesso alcançado como poeta, autor de *Vénus e Adónis*, que regressa; agora o poeta voltava a emergir através de um género particularmente em voga, o soneto.

No entanto, o sucesso que a posteridade lhe haveria de assegurar, estaria também inevitavelmente envolvido em mistério, ou não estivessemos nós a falar de Shakespeare. Desde logo, como acima referi, o mistério ligado à polémica em torno daquele que será o eventual objecto da dedicatória.

A dedicatória do editor na 1.^a edição começa por rezar o seguinte: «Ao único criador dos sonetos seguintes, Mestre W.H.», concluindo com a

assinatura «T.T.» Não é claro que esta dedicatória revele algo acerca do poeta ou do próprio editor, Thomas Thorpe, cujas iniciais no final parecem afiançar ser sua a dedicatória.

Serão as iniciais W.H., apesar de invertidas, referentes a Henry Wriothesley, conde de Southampton, a quem Shakespeare dedicara *Vénus e Adónis* e *O Estupro de Lucrecia* na década de 1590? Ou a outra pessoa como William Herbert, conde de Pembroke, que viria a favorecer o poeta, e a quem, juntamente com seu irmão Philip, a edição do fólho de 1623 é dedicada? Esta hipótese poderá, todavia, ser refutada devido ao facto de a palavra «mestre» não ser uma designação aplicável a um nobre.

Também a responsabilidade da edição é objecto de polémica, tendo sido colocada a hipótese de esta ser obra apenas de Thomas Thorpe, que teria compilado os sonetos sem autorização de Shakespeare. Esta hipótese revela, contudo, algumas fragilidades. Desde logo devido à respeitabilidade que Thorpe gozava no meio literário londrino — a ele se deve, por exemplo, a edição de *Volpone*, de Ben Jonson. Além disso, para além de não ser conhecida disputa alguma em torno da edição, os sonetos exibem uma evidente coerência estrutural. Por fim, existem testemunhos, próximos no tempo, que apontam para a confirmação da sua autoria. Três anos após esta publicação, Thomas Heywood declara ter Shakespeare publicado os sonetos em «seu próprio nome». Segue-se o testemunho de William Drummond que, em 1614, afirma ter o nosso poeta «publicado recentemente» o seu trabalho sobre o «tema do amor» (Ackroyd, pp. 452-453, e Greenblat, p. 232).

A par deste mistério persistem outros, como o da fonte inspiradora da enigmática figura da «Dark Lady» que percorre a sequência dos sonetos 127 a 152. Quem seria ela? A mulher de John Florio, inicialmente tutor e posteriormente secretário do conde de Southampton, igualmente conhecido pela sua tradução de Montaigne ? Ou uma prostituta de Clerkenwell, de tez morena? Ou ainda uma figura compósita que, como acima escrevi, seria devedora do sétimo soneto de Sir Philip Sidney a Stella?

Por fim, outro mistério persiste: quem será o destinatário dos primeiros 17 sonetos, pelo qual o poeta parece estar apaixonado? Será este a figuração de um patrono real ou ideal ou uma imitação de Alexis, de Virgílio ? (Bate, pp. 209 e 214). E com este mistério outro se insinua, o já mencionado mistério envolvendo a orientação sexual do poeta...

Escritos ao longo dos anos, estes sonetos consagrá-lo-iam enquanto poeta maior da língua inglesa ao mesmo tempo que contribuiriam para acentuar o mistério, ou mistérios, que o envolvem. Deixando-os em suspenso, partamos em busca dos derradeiros anos.

Os derradeiros anos

Independentemente do tempo que tenha passado em Stratford, é certo que, no final do ano de 1609, Shakespeare havia regressado a Londres. Embora o seu nome não figure já na lista dos actores dos *Homens do Rei*, competir-lhe-ia assegurar tarefas de coordenação e supervisão a nível da companhia.

Na temporada do Natal, os *Homens do Rei* voltavam a actuar na corte. Fizeram-no agora por treze vezes, uma das quais, pelo menos, com a peça mais recente de Shakespeare, *Cimbelino*. É provável que esta obra tenha sido expressamente concebida para o teatro dos *Frades Negros*, devido aos seus efeitos especiais e às suas «extravagâncias» cénicas. Ben Jonson não apreciaria «a loucura da ficção, a conduta absurda, a confusão de nomes e modos de estar de tempos diferentes, e a impossibilidade dos acontecimentos em qualquer sistema de vida» (Ackroyd, p. 455).

Shakespeare continuava a ser a principal fonte de peças para a companhia. Além disso, o prestígio

que granjeara junto das audiências londrinas fazia com que o aparecimento do seu nome no cartaz como autor fosse de imediato uma garantia de sucesso. Refira-se, a título de exemplo, que uma representação de *Otelo* no *Globo*, que teve lugar no dia 30 de Abril de 1610, contou com a honrosa presença, entre a numerosa assistência, do príncipe Luís Frederico de Württemberg.

A existência de dignitários estrangeiros entre o público não era, aliás, uma novidade para ele. Como referi no capítulo anterior, *Péricles*, igualmente levado várias vezes à cena no *Globo*, não só fora um grande sucesso, tendo sido a peça mais procurada de Shakespeare logo após *Hamlet*, como contara com a presença, entre as suas audiências, de diplomatas de França, Veneza e Florença. Com efeito, os diplomatas estrangeiros passaram a ser uma constante nas récitas teatrais londrinas desde a subida ao trono de Jaime I. A esta nova realidade tentaria Shakespeare responder adaptando as peças a públicos cada vez mais diversificados e também... políglotas.

A afluência de grandes audiências e o acolhimento régio não significava, porém, que os autores tivessem de prestar menos atenção a eventuais ecos políticos que as suas peças pudessem ter junto de destinatários mais susceptíveis. Um exemplo dos perigos decorrentes dessas susceptibilidades seria a proibição de que foi alvo uma peça de George Chapman, a tragédia em duas partes, *Conspiração e Tragédia de Carlos, Duque de Byron*.

Neste caso, a proibição deveu-se à intervenção do embaixador francês, De la Boderie, que ficara indignado com a exibição de episódios que haviam

ocorrido recentemente na corte francesa. Na verdade, as sanções não se limitaram à proibição das duas peças, pois não só alguns dos actores foram forçados a passar algum tempo no cárcere, como todos os teatros de Londres foram encerrados durante alguns dias como forma de punição por aquilo que se havia passado. Assim se dava um sinal claro ao mundo do teatro de que havia que ter atenção a tópicos mais sensíveis. Episódios sobre a história recente, ainda que envolvendo outros países, tornaram-se, deste modo, algo a evitar; uma precaução, portanto, face às sensibilidades mais susceptíveis.

Timão de Atenas e *Tróilo e Crésida*, com as suas atmosferas negras e satíricas, passaram, assim, a ser peças menos solicitadas, à semelhança do que sucederia com *Coriolano*. Com efeito, apesar de ser localizada num cenário romano, *Coriolano* não deixava de exhibir aspectos politicamente complexos como os motins e o seu herói transformado em invasor. Significativamente, a partir desta altura, Shakespeare começaria a situar as suas peças em tempos algo remotos, com localizações igualmente vagas.

Katherine Duncan-Jones considera que, a partir de *Péricles*, as peças de Shakespeare podem ser consideradas retrospectivas: *Péricles*, «a primeira das peças tardias», dialoga explicitamente com *Confessio Amantis*, de Gower; *Os Dois Nobres Parentes* com *Os Contos de Cantuária*, de Chaucer, o qual havia sido já revisitado em *Tróilo e Crésida*; *Cimbelino*, com aquele tempo remotamente medieval das *Crónicas* de Holinshed, onde, como referi, o dramaturgo colhera inspiração para *O Rei Lear* (Duncan-Jones, pp. 234-236 e 257). À semelhança do que sucedera

com *Péricles* e com *Cimbelino*, as duas peças que se seguiriam, *O Conto de Inverno* e *A Tempestade*, retomam tempos passados; desta feita, a atmosfera dos dramas da época Tudor da sua juventude e a dos Milagres medievais (Honan, p. 364).

Na Primavera de 1611, Simon Forman, aquele que era o mais famoso astrólogo e ocultista coevo, escreveu alguns apontamentos sobre peças que na altura vira no *Globo*. Entre estas, contavam-se *Macbeth*, *Cimbelino* e a recente *O Conto de Inverno*. Com esta última, a cuja récita Forman assistiu a 15 de Maio de 1611, Shakespeare entra no domínio daquilo que poderíamos designar comédia musical, com seis canções, cinco das quais cantadas por Robert Armin (Honan, p. 369, e Ackroyd, pp. 457 e 458). Escreve Filomena Vasconcelos que, ainda este ano, esta peça seria levada à cena perante o rei Jaime I e que «[d]ois anos mais tarde, no ano seguinte à morte algo misteriosa do príncipe Henrique, em Novembro de 1612, a peça faz parte de um elenco de catorze, destinadas a ser representadas para celebrar os dois meses de festividades que antecederam o casamento da princesa Isabel com o Eleitor Palatino, o príncipe Frederico, futuro rei da Boémia. A par da popularidade que entre o público gozava, unicamente na corte, e até 1640, data em que se fecharam os teatros em Inglaterra, *O Conto de Inverno* registou sete representações, interpretadas até 1633» (Vasconcelos, p. 9) pelos *Homens do Rei*.

Estas referências à Boémia, e ao Eleitor Palatino em particular, afiguram-se particularmente relevantes devido às convocações feitas pela peça a este microcosmo. À semelhança do que sucedera

em muitas outras ocasiões, também em *O Conto de Inverno* Shakespeare recorre a uma fonte literária que reescreve e «contamina» com ressonâncias a eventos recentes, passíveis de serem facilmente identificados pelo público. Neste caso, o dramaturgo retoma uma narrativa de Robert Green, intitulada *Pandosto*, na qual o rei da Boémia é levado a crer que a sua esposa o atraíçoa com um seu velho amigo, o rei da Sicília, de quem ficara grávida. O nosso autor não só altera a relação dramática como inverte o estatuto dos reinos, fazendo da Sicília o objecto do engano. Esta escolha tinha implicações políticas, pois o reino da Boémia pertencia ao império Habsburgo e Filipe III de Espanha era rei da Sicília. Além destas implicações políticas havia ainda implicações do foro religioso, já que a Sicília era católica, enquanto a Boémia era protestante. Ora, os laços entre Rudolfo II, rei da Boémia, e Jaime I eram bastante fortes, passando por afinidades entre os monarcas como o interesse pelo oculto por ambos partilhado (Bate, pp. 301-303).

Apesar do sucesso que continuava a obter, o ritmo criativo de Shakespeare terá diminuído de duas ou três peças por ano para apenas uma ou duas. Simultaneamente, acentuava-se o seu trabalho em co-autoria. Como escrevi no capítulo anterior, *Péricles* tinha sido concebido em colaboração com George Wilkins e *Henrique VIII* e *Os Dois Nobres Parentes* terão resultado do trabalho posterior com um outro actor dos *Homens do Rei*, John Fletcher. Este ritmo criativo menos intenso não significaria, porém, uma diminuição no reconhecimento do seu trabalho, pois, para além das audiências que não

cessavam de aumentar e da presença de dignitários estrangeiros, as publicações de quartos das suas obras prosseguiram. Com efeito, só em 1611 surgiram terceiras edições de três peças de diferentes momentos da sua carreira, *Títo Andrónico*, *Hamlet* e *Péricles*.

Este mesmo ano testemunhará o aparecimento daquela que seria a sua derradeira e, porventura, mais misteriosa obra, *A Tempestade*.

Ambas marcadas por uma atmosfera retrospectiva e crepuscular, como se revelassem uma introspecção sobre a sua vida e uma despedida à magia do teatro, *O Conto de Inverno* e *A Tempestade* seriam levadas à cena em Whitehall no Dia de Todos os Santos (Greenblatt, p. 370). Como igualmente referi, voltariam a ser representadas em 1613, aquando do casamento da princesa Elizabete com o Eleitor Palatino. Esta não seria contudo a única peça então exibida. Além dela, a corte assistiria a *Otelo* e *Muito Barulho por Nada*, de Shakespeare, e ainda a dez peças de outros autores, todas elas representadas pelos *Homens do Rei*. O pagamento superior a 153 libras seria o mais elevado que a companhia alguma vez auferira (Duncan-Jones, p. 276).

A récita para o monarca terá, todavia, sido precedida de uma outra no teatro dos *Frades Negros*. Apoiando-se nos estudos mais recentes sobre esta peça, Fátima Vieira esclarece: «[o]s argumentos que sustentam esta posição remetem-nos para os mecanismos que a representação da peça pressupõe em várias cenas — como a do surgimento de Áriel-harpia, voando e levando consigo a mesa do banquete, bem como a cena da mascarada e todos os artifícios que ela implica.» (Vieira, p. 12.) Ora, o

teatro dos *Frades Negros* disporia dos meios para a realização destes efeitos, o que, como é óbvio, não sucederia na corte.

A *Tempestade* é, com efeito, uma peça crepuscular, na qual Shakespeare sintetiza as preocupações das suas peças anteriores: a história do irmão que trai o irmão; o poder corrosivo da inveja; o afastamento de um governante legítimo; a passagem perigosa da civilidade para a selvajaria; a estratégia de manipulação através da arte, em particular a peça dentro da peça; a utilização de poderes mágicos; a tensão entre natureza e educação; colapso da identidade... Acima de tudo, como refere Stephen Greenblatt, esta não é tanto uma peça sobre alguém que detém o poder absoluto mas sim sobre alguém que dele abdica (Greenblatt, pp. 374 e 378); alguém que se prepara para sair de cena e deixar o mundo das ilusões e da fantasia, e *este globo*, o seu *Globo*, para trás... Rever-se-ia Shakespeare nas célebres palavras de Próspero (acto IV, cena I)? Cito-as, recorrendo uma vez mais à tradução de Fátima Vieira:

*Estes actores,
Como já te tinha dito, são todos espíritos,
Esvaíram-se no ar como finos vapores;
E, tal como é ilusória esta visão,
Também as altas torres, os palácios soberbos,
Os templos solenes e mesmo este grande globo,
E todos os que o ocupam, se desvanecerão,
Sem deixar um só rasto, tal como esta função
Se dissolveu no ar.*

(P. 109.)

Ralph Crane, copista dos *Homens do Rei*, fixá-la-ia (Vieira, p. 9) e Heminge e Condell atribuir-lhe-iam um lugar de destaque no fólho por eles elaborado em 1623. *A Tempestade* surge aqui em primeiro plano, provavelmente por ter sido a última peça do seu antigo colega, mas também por continuar a ter tópicos de interesse público em 1623, nomeadamente aqueles que envolviam o Novo Mundo, que então começava a despontar do outro lado do oceano. Com efeito, muitos dos patronos da corte estavam envolvidos na exploração de plantações na Virgínia, neste Novo Mundo, como o Conde de Pembroke que, tendo aderido à Companhia da Virgínia em Maio de 1609, quando os sonetos de Shakespeare foram publicados, se tornaria o seu maior accionista a partir de 1618.

De novo, Shakespeare fazia convergir no mesmo texto referências de origens distintas. Embora a ilha de Prospero esteja localizada algures no Mediterrâneo Sul, as fontes onde ele se terá inspirado estavam relacionadas com as ilhas atlânticas, nomeadamente as Bermudas. Por seu turno, Prospero ecoará, porventura, o famoso alquimista John Dee, que, recorde-se, Shakespeare poderá ter conhecido em Mortlake e que afirmava ter queimado os seus livros sobre magia (Ackroyd, p. 461). Por seu turno, Caliban será devedor de uma fonte literária coeva, o ensaio de Montaigne sobre os «canibais» do Brasil.

Dois tipos de referências podem ainda ser detectados como impulso para a peça: o motim de que foi alvo a expedição de Henry Hudson em Junho de 1611, e que levou ao seu desaparecimento, juntamente com o seu filho e outros sete marinhei-

ros; e as fontes teatrais, o nome do protagonista inspirado em *Every Man Out of His Humor*, de Ben Jonson, e o mago de *Doutor Fausto*, de Marlowe. Esta última peça fora novamente publicada em 1609, e uma vez mais impressa por George Eld. Por seu turno, a sua venda estava a cargo da livraria de John Wright. Ora, tal como Eld havia sido igualmente responsável pela impressão dos *Sonetos* de Shakespeare, também Wright o havia sido pela sua venda. Esta ligação de Shakespeare a ambos leva Katherine Duncn-Jones a tomar como certo o conhecimento que ele terá tido de *Doutor Fausto* (Duncan-Jones, p. 273). Aliás, no apesar de tudo relativamente restrito meio teatral londrino, era por demais evidente que Shakespeare teria tomado contacto com a obra de Marlowe.

Aventa-se a hipótese de Shakespeare ter regressado a Stratford ainda em 1611, após ter concluído *A Tempestade*. Se esta é uma hipótese que carece de confirmação, já o mesmo não sucede com a sua efectiva presença aí, no início de 1612, para assistir ao funeral do seu irmão Gilbert. Celibatório, com apenas 45 anos de idade, Gilbert vivia com a irmã e o cunhado na casa de Henley Street, provavelmente seguindo a profissão paterna. No ano seguinte, um novo evento funesto assolaria a família Shakespeare, desta feita a morte do outro irmão, Richard, aos 40 anos; dos oito filhos do casal, apenas dois estavam ainda vivos, William e a sua irmã mais nova Joan.

Alguns meses mais tarde voltamos a encontrá-lo em Londres onde será testemunha num processo judicial envolvendo a família Mountjoy, com a qual continuava a viver na esquina de Silver Street com

Muggle Street. A 19 de Junho, ainda na sequência deste caso, deveria ter voltado a comparecer no tribunal para testemunhar, mas não o fez.

Curiosamente, neste mesmo mês surge a referência à representação levada a cabo perante o embaixador do duque de Sabóia. Intitulada *Cardénio*, a peça seria mais tarde registada sob o título de «*A História de Cardénio, pelo Sr. Fletcher & Shakespeare*». Provavelmente inspirada numa personagem homónima de *Dom Quixote*, dela não sobreviveram exemplares. Assim prosseguia a colaboração iniciada anteriormente. Significativo será, porém, o facto de esta ter sido a única peça em cuja autoria Shakespeare pode ter estado envolvido nesse ano de 1612. A sua actividade como dramaturgo conhecia, deste modo, uma diminuição assinalável (Ackroyd, p. 465).

Tal não significaria, contudo, que a actividade dos *Homens do Rei* tivesse, também ela, diminuído. Entre a temporada de Natal de 1612 e 20 de Maio de 1623, a companhia continuou a actuar não só na corte como no *Globo* e no teatro dos *Frades Negros*. Entre as peças levadas à cena na corte contavam-se *Muito Barulho por Nada*, *A Tempestade*, *O Conto de Inverno*, *Otelo* e *Cardénio*.

Em Março de 1613 Shakespeare fez o seu último investimento a nível imobiliário. Contrariamente ao que sucedera até então, o investimento decorrerá agora em Londres e não em Stratford. Pela considerável soma de 140 libras, comprou uma casa, a portaria do priorado dos *Frades Negros*. Este era o tipo de casa que ele teria comprado para nela viver com a família, caso tivesse pretendido, durante os muitos anos em que trabalhou no tea-

tro. No entanto, não abandonou a residência dos seus amigos huguenotes, e em breve alugou a sua nova propriedade a um tal John Robinson.

Terá sido provavelmente neste local que no final da Primavera, juntamente com Fletcher, escreveu *Henrique VIII*, como assim é designada esta peça no primeiro fólio. Através de referências coevas, sabe-se que terá sido levada à cena no *Globo*, no mês de Junho, sob o título de *Tudo é Verdade*. Katherine Duncan-Jones considera que o tema — a ruptura de Inglaterra face a Roma — seria do agrado de Fletcher, visto este ser filho de um destacado bispo da Igreja Anglicana. Caberia a Shakespeare introduzir na peça a dimensão emocional e a complexidade dramática que evitariam que esta se transformasse numa apologia do protestantismo dominante (Duncan-Jones, p. 288).

Alguns meses mais tarde, já em pleno Verão, um funesto evento iria perturbar profundamente a vida da companhia. A 13 de Julho, um incêndio provocado acidentalmente durante uma récita de *Tudo é Verdade* destruiu por completo o *Globo*, aquando da cena do acto I na qual Ana Bolena é apresentada ao rei. À chegada deste deveriam ser ouvidos, não só «tambores e trombetas» mas também «descargas de canhão». Foi, portanto, exactamente nesse momento, devido às descargas, que o acidente ocorreu. Apesar da destruição do teatro, ninguém terá sofrido ferimentos graves. No entanto, embora os actores tivessem conseguido salvar muitas das suas peças, muitas outras ter-se-ão definitivamente perdido nessa ocasião.

O *Globo* seria de novo construído no mesmo local menos de um ano depois. A sua reconstrução

acarretaria um substancial investimento, tendo cada um dos accionistas sido forçado a contribuir com somas que poderão ter oscilado entre as 50 e as 100 libras. É provável que Shakespeare tenha vendido a sua parte nesta altura. De igual modo, após ter, pela última vez, contribuído como autor para os *Homens do Rei*, poderá igualmente ter vendido a sua parte no teatro dos *Frades Negros*. Esta hipótese é sustentada pelo facto de nenhuma das partes de que era accionista nestes teatros ser mencionada no seu testamento (Duncan-Jones, p. 292).

O incêndio que destruiu o *Globo* terá estado na origem da digressão que durante o Outono levaria os *Homens do Rei* a Oxford, Stratford e Shrewsbury. No Inverno regressariam de novo a Londres para actuarem no teatro dos *Frades Negros*. Para além dos espectáculos levados a cabo neste espaço, a companhia representaria na corte no mês de Novembro e ainda nos meses de Janeiro e de Fevereiro de 1614. Entre as peças encenadas contavam-se as já mencionadas duas colaborações com Fletcher, *Tudo é Verdade* e *Os Dois Nobres Parentes*, que seriam, também, as suas derradeiras colaborações com os *Homens do Rei*.

Na capa da 1.^a edição de *Os Dois Nobres Parentes*, vinda a lume em 1634, assinala-se que ela foi «apresentada nos Frades Negros pelos servos de Sua Majestade, com grande aplauso: escrita pelos memoráveis notáveis do seu tempo: Sr. John Fletcher e Sr. William Shakespeare, gentil-homem». Curiosamente e, quem sabe, significativamente, o nome de Fletcher surge aqui em primeiro lugar (Ackroyd, p. 474). Igualmente significativo será

o facto de os colegas de Shakespeare não terem incluído este peça no *Primeiro Fólho*, o que poderá ter sido uma forma de reconhecer a autoria de Fletcher que era já, então, o dramaturgo dos *Homens do Rei*.

Durante o Verão de 1614, um grande incêndio assolou Stratford, destruindo 54 casas e ainda um grande número de celeiros e de armazéns. No entanto, nem a casa de Shakespeare nem as suas propriedades seriam afectadas. Vemo-lo, contudo, por duas vezes envolvido em disputas locais, ambas relativas a pagamentos de aluguer de propriedades, o que significa que Stratford continuava a ser um destino regular seu ou quiçá lugar da sua estadia permanente.

Já perto do final do ano, mais precisamente em Novembro, temos notícia de que se encontrava de novo em Londres. Devemos esta informação a Thomas Greene, que no seu diário assinalou o facto de ter visitado o seu «primo Shakespeare» na quarta-feira, 17 desse mês, pois este «tinha acabado de chegar à cidade» e ele tinha ido ver «como ele tinha passado» (Duncan-Jones, p. 295).

O último registo da sua presença em Londres data da Primavera de 1615, envolvendo uma disputa sobre rendas no espaço dos *Frades Negros* (Ackroyd, p. 481). Entretanto, novidades, menos eufóricas, envolvendo Judith, a sua filha mais nova, chegavam-lhe de Stratford. Ao contrário do que sucedeu com John Hall, o noivo da sua filha mais velha, Thomas Quiney, o noivo de Judith, suscitar-lhe-ia algumas apreensões. As famílias de ambos conheciam-se há bastante tempo. Aliás, o pai do jovem tinha há muito pedido um empréstimo a

Shakespeare. Corria o ano de 1616 e Thomas tinha 27 anos e Judith 31.

Se a diferença de idades não constituía problema de maior, já o mesmo não se pode dizer da sua pretensão no sentido de contraírem matrimónio durante a Quaresma, um período em que as celebrações de casamentos estavam proibidas. A interdição poderia, contudo, ser levantada mediante uma autorização especial. Apesar de não a terem obtido, Judith e Thomas casaram-se, tendo, por isso, sido multados.

O mais grave estava, todavia, para acontecer. Um mês após o casamento de Thomas e Judith, uma mulher de Stratford, Margaret Wheeler, morreu durante parto. O facto de Margaret ser solteira e de se desconhecer quem era o pai da criança deu origem a uma série de investigações com o objectivo de o identificar. Importa ter presente que naqueles tempos semelhantes situações não eram apenas motivo de repulsa social mas também de sanção legal. Na sequência dessas diligências legais, a 26 de Março desse mesmo ano de 1616, Thomas admitiu ser o pai da criança, tendo sido sentenciado a uma penitência pública, a qual conseguiu evitar através de um donativo de 5 xelins para os pobres (Greenblatt, p. 384). Que o noivo e a própria filha mais nova não seriam objecto da sua escolha para fazerem perdurar a linhagem familiar, é algo que viria a ser evidenciado aquando da redacção do seu testamento.

É possível que Shakespeare tenha tido problemas de saúde desde finais de 1615, já que a 18 de Janeiro de 1616, altura em que soube que o casamento de Judith se avizinhava, pedira ao

seu advogado, Francis Collins, que redigisse o seu testamento. Por razões que se desconhecem, o documento só viria a ser concluído a 25 de Março, nas vésperas da sentença de Thomas.

As instruções dadas no testamento seriam algo peculiares, visto praticamente ignorarem Anne, a sua mulher. A ela Shakespeare deixaria apenas... a segunda melhor cama. Como é natural, a estranha indicação deste legado tem gerado muita especulação e não menos hipóteses têm sido aventadas para a justificarem. Entre estas é mais verosímil a que vê nesta escolha um sinal do esfriamento da relação entre o casal.

Com efeito, mesmo Judith, que algumas preocupações recentes lhe causara, seria objecto de maior atenção. A ela estava destinada a soma razoável de 100 libras, podendo, todavia, sob certas condições, vir a receber mais algum dinheiro, 150 libras anuais, para ela apenas, e mais 50 libras para filhos seus, caso entretanto nascessem. Significativamente, a expressão «meu genro», referente a Thomas, foi rasurada e substituída por «filha Judith».

A maior parte da herança seria, deste modo, atribuída à filha mais velha, Susanna, e ao genro, assim como a seus filhos e aos descendentes destes. A eles estavam destinados a casa do *Novo Lugar*, o espaço nos *Frades Negros*, e «todos os meus celeiros, estábulos, jardins, terras, arrendamentos [...]», assim como o restante dinheiro. Perante a inexistência de um herdeiro masculino, Shakespeare elegia, assim, Susanna e seus descendentes como legatários do seu nome.

Stephen Greenblatt recorda que, para além da família, e, neste caso, com destaque especial para a

filha mais velha, e de um restrito círculo de amigos, este homem, que tantos bens tinha, praticamente ignorou o resto do mundo: aos pobres de Stratford deixou a mais do que modesta quantia de 10 libras; à Igreja, nada; à escola local, nada; nada a servos ou a aprendizes. Tudo estaria, assim, praticamente destinado e confinado à linha de descendência que ele elegeu (Greenblatt, p. 386). A sua espada seria entregue a Thomas Combe, 5 libras a Thomas Russell e uma quantia destinada a comprar anéis para os colegas John Heminges, Richard Burbage e Henry Condell.

John Ward, médico e homem do clero que visitou Stratford em 1662, registou no seu diário aquela que seria então a voz corrente relativamente à morte de Shakespeare: «Shakespeare, Drayton e Ben Jonson tiveram um agradável encontro e parece que beberam demasiado, pois Shakespeare morreu de uma febre então contraída.» Por seu turno, Katherine Duncan-Jones avança com a hipótese de a sua morte ter sido originada por problemas cardíacos eventualmente associados a deficiências circulatórias e a complicações originadas por uma sífilis latente, às quais se poderia associar uma depressão motivada pelo incêndio no *Globo* (Duncan-Jones, pp. 302 e 304).

Outra hipótese pode ser avançada a partir de um testemunho de um médico da altura, segundo o qual, a partir do Inverno de 1615 e durante todo o ano de 1616, uma «febre» assolou Stratford em particular. A possibilidade de ele ter sido vítima de uma doença contagiosa, nomeadamente febre tifóide, seria justificada pela celeridade com que se procedeu ao funeral (Ackroyd, p. 482). Ignora-se

se o seu genro, John Hall, o terá acompanhado na doença, pois embora existam registos seus de tratamentos aplicados a Drayton nada existe relativo a Shakespeare, como acima referi.

A 23 de Abril, dia eventualmente coincidente com o do seu nascimento, Shakespeare falecia aos 53 anos de idade. Assim se cumpria o círculo perfeito desenhado pela Roda da Fortuna. O corpo seria embalsamado e depositado no seu leito, rodeado de flores e ervas, na casa do *Novo Lugar*. Aí receberia, pela última vez, a visita dos amigos e dos habitantes de Stratford, antes de ser levado para a igreja onde seria enterrado num lugar de destaque que lhe era conferido pelo seu estatuto na comunidade.

O epitáfio, provavelmente escrito por ele próprio, rezava o seguinte:

*Bom amigo, por amor de Jesus, abstém-te
De escavar o pó aqui depositado!
Abençoado seja o homem que poupe estas pedras
E amaldiçoado aquele que mexer nestes ossos.*

(Ackroyd, p. 486.)

Durante os últimos anos de vida de Shakespeare não tinham vindo a lume edições de obras suas. Curiosamente, a partir do final da década de 1590, o seu nome começara a surgir em destaque nas capas dos quartos, o que significa que ele próprio se havia transformado numa fonte de publicitação da obra. Importa ter presente que a capa dos quartos funcionava como forma de evidenciar o seu conteúdo, fosse este um evento

histórico ou uma personalidade facilmente reconhecível.

Segundo Jonathan Bate, podem ser identificados períodos áureos de procura e venda das suas obras: 1594-1595, 1597-1600, 1602-1604/1605 e 1608-1609. Independentemente de muitas destas edições não terem sido feitas sem envolvimento pessoal do autor, os chamados «maus quartos», e de, por isso mesmo, não serem fidedignos, não deixam, contudo, de ser relevantes para podermos ter uma noção do interesse que a obra de Shakespeare tinha junto do público londrino. Com efeito, mais de 70 edições de obras suas foram publicadas ao longo da sua vida.

Finalmente, em 1623, por iniciativa dos seus antigos colegas e amigos John Hemings e Henry Condell, foi publicado aquele que ficou conhecido como *Primeiro Fólio*, contendo várias obras suas.

Até então tinham vindo a lume sete peças históricas, seis comédias e cinco tragédias. A importância da iniciativa dos colegas e amigos de Shakespeare ao publicarem o *Primeiro Fólio* atesta-se pelo facto de, graças a ela, não se terem perdido dezoito peças suas: *A Tempestade*, *Os Dois Cavaleiros de Verona*, *Medida por Medida*, *A Comédia de Equívocos*, *Como Vos Arouver*, *O Amansar da Fera*, *Tudo Está Bem o Que Acaba Em Bem*, *Noite de Reis*, *O Conto de Inverno*, *Rei João*, a 1.^a parte de *Henrique VI*, *Henrique VIII*, *Coriolano*, *Timão de Atenas*, *Júlio César*, *Macbeth*, *António e Cleópatra* e *Cimbelino*.

A abrir este fólio surge o significativo tributo de Ben Jonson, dedicado à «memória do amigo» e «daquilo que ele nos deixou», ou seja, a sua obra.

Do «doce cisne de Avon», aí declararia Jonson ter suplantado Lyly, Kyd e Marlowe. Afinal, ele seria «a alma daquele tempo.»

É um lugar-comum dizer-se que morre o homem mas fica a obra. Com efeito, a impressão do *Primeiro Fólho* seria o início de um longo e diversificado percurso a nível da edição que consagraria Shakespeare como vulto maior de toda uma tradição literária. Em 1660, dezanove das suas peças tinham sido publicadas, e vinte anos depois havia já três edições das suas obras completas. Segundo informação colhida em relatos coevos, é possível que os *Homens do Rei* tenham sobrevivido durante bastante tempo graças às suas peças (Ackroyd, p. 487).

E, todavia, não nos chegaram diários ou cartas onde o bardo desvendasse, explicitamente, as suas opiniões ou impressões face às inúmeras polémicas e conflitos que marcaram o seu tempo, das tensões religiosas às agitações políticas, dos problemas envolvendo a sucessão dinástica às sensíveis relações familiares; ou seja, não nos chegaram documentos passíveis de revelar o seu perfil. Como escreve A. D. Nuttall: «Sabemos o que Milton pensava sobre muitas coisas. Não acreditava na doutrina da Trindade; achava que a execução de Carlos I era moralmente correcta; achava que as pessoas casadas que não se entendiam deviam poder divorciar-se. Mas não temos ideia alguma daquilo que Shakespeare pensava, no fim de contas, sobre qualquer assunto relevante. O homem é esquivo — podemos quase dizer, sistematicamente esquivo. Há algo de misterioso numa figura que pode escrever tanto e revelar tão pouco.» (Nuttall, p. 1.)

Este seu perfil, ainda que físico, emergirá, porém, com um possível rigor numa gravura que os seus colegas e amigos escolheram para inserir no *Primeiro Fólio*. A gravura passaria a ser conhecida através do nome do seu autor, Martin Droeshout, um artista que pertencia a uma família de origem flamenga ligada às artes que há muito vivia em Londres: seu pai, Michael, era gravador, e seu tio, Martin, pintor. Com eles terá sido iniciado nestas artes. Martin tinha apenas 14 anos à data da morte do poeta, pelo que não é muito provável que tenha feito a gravura na presença do modelo. No entanto, o facto de os editores a terem incluído no fólio atesta que ela não trairia a imagem do dramaturgo. Além disso, a gravura é muito semelhante ao busto que a família encomendou a um artista holandês, Gerard Johnson, para encimar o seu túmulo, e que terá sido concebido a partir da sua máscara mortuária. A única diferença entre ambas será a de um rosto um pouco mais cheio e a presença de uma pequena pêra neste último. Teria Shakespeare o hábito de ora deixar crescer uma pêra ora de a rapar? É perfeitamente possível.

Ambos apresentam semelhanças com um quadro que terá sido concebido algures na primeira década do século XVII, e que ficou conhecido como o «retrato de Chandos», não porque este seja o nome do artista que o pintou mas sim porque ele pertencia à colecção de James Brydges, terceiro duque de Chandos. Neste retrato é um Shakespeare na casa dos 40 anos que emerge, exibindo um pormenor que a ele ficaria associado, um pequeno brinco. Aventa-se a hipótese de ele estar vestido para representar a personagem de Shylock. Uma hipótese apenas...

Por seu turno, um outro retrato, pintado em 1588, que ficaria conhecido como «retrato de Grafton», exhibe um jovem dos seus 20 e poucos anos. Existem, de facto, bastantes semelhanças entre este «Shakespeare jovem» e as representações que sabemos estarem mais próximas daquelas que terão sido as suas feições, a gravura do *Primeiro Fólio* e o busto. No entanto, em rigor, não podemos afiançar se esta corresponde ou não à imagem do dramaturgo que então teria 24 anos.

Escreve Harold Bloom, em *O Cânone Ocidental*, que «[n]ão sabemos quase nada de factual sobre a vida interior de Shakespeare, mas se passarmos muitos anos a lê-lo incessantemente começamos a saber aquilo que ele não é» (Bloom, p. 51 [1]).

Tendo cumprido o apelo do Bardo, e tendo-me «abstido de escavar o pó depositado», chego ao fim deste percurso pelo tempo, pelas máscaras e pelos mistérios que neles se encerra. Chego ao fim, convidando à leitura da sua obra e, conseqüentemente, à descoberta «daquilo que ele não é». Afinal, como declarou Leontes, em *O Conto de Inverno* (acto I, cena II, vv. 293-296):

*E não é nada ? Então o mundo e tudo o que nele há
É nada, e nada é o céu sobre nós, a Boémia
É nada, a minha mulher é nada e nada são
Todos os nada, se tudo é nada.*

Bibliografia selecionada ¹

- ACKROYD, Peter, *Shakespeare – The Biography* (London: Vintage Books, 2006).
- BATE, Jonathan, *Soul of the Age – The Life, Mind and World of William Shakespeare* (London: Penguin, 2008).
- BEVINGTON, David, *Shakespeare – The Seven Ages of Human Experience* (Hoboken: Wiley-Blackwell, 2005).
- _____, *Shakespeare's Ideas – More Things in Heaven and Earth* (Hoboken: Wiley-Blackwell, 2008).
- _____, *Shakespeare and Biography* (New York: Oxford University Press, 2010).
- BLOOM, Harold, *The Western Canon – The Books and Schools of the Ages* (New York: Harcourt Brace & Company, 1994).
- _____, *Shakespeare – The Invention of The Human* (New York: Riverhead Books, 1998).
- BRYSON, Bill, *Shakespeare – The World as Stage* (New York: Harper Press, 2007).
- CARDIM, Luiz, *Os Problemas do «Hamlet» e As Suas Dificuldades Cénicas* (Lisboa: Seara Nova, 1949).
- COOPER, Helen, *Shakespeare and The Medieval World* (Arden, 2011)
- COOPER, Tanya, ed., *Searching for Shakespeare* (London: National Portrait Gallery, 2006).
- CORREIA, Maria Helena de Paiva, «Shakespeare e o aproveitamento paradoxal da tradição», *Revista da Faculdade de Letras* (5.ª série, n.º 3: Lisboa, 1985), pp.129-143.
- DORAN, Gregory, *The Shakespeare Almanac* (Hutchinson: The Hutchinson Publishing Company, 2009).
- DUNCAN-JONES, Katherine, *Shakespeare – An Ungentle Life* (London: Methuen, 2001).

¹ A bibliografia aqui apresentada restringe-se a obras que versam Shakespeare e o seu mundo. O facto de esta escolha ter recaído sobre ensaios recentes evidencia a vitalidade que os estudos shakespearianos têm no espaço anglo-saxónico. São igualmente mencionadas fontes sobre obras específicas que citei ao longo do livro.

- , *Shakespeare – Upstart Crow to Sweet Swan – 1592-1623* (London: Arden, 2011).
- FRASER, Russell, *Shakespeare – A Life in Art* (New Jersey: Transaction, 2006).
- FRYE, Northrop, *On Shakespeare* (New Haven: Yale University Press, 1986).
- GREENBLATT, Stephen, *Will in the World – How Shakespeare Became Shakespeare* (London: Pimlico, 2005).
- GREER, Germaine, *Shakespeare's Wife* (London: Bloomsbury, 2007).
- GURR, Andrew, *The Shakespearian Stage – 1574-1642* (Cambridge: Cambridge University Press, 1992).
- HACKETT, Helen, *Shakespeare and Elizabeth – The Meeting of Two Myths* (Princeton: Princeton University Press, 2009).
- HADFIELD, Andrew, *Literature, Travel and Colonial Writing in the English Renaissance – 1545-1625* (New York: Oxford University Press, 1998).
- HERDER, Jan Gottfried, *Shakespeare* (Princeton: Princeton University Press, 2008), trad. Gregory Moore.
- HOLLBROOK, Peter, *Shakespeare's Individualism* (Cambridge: Cambridge University Press, 2010).
- HONAN, Park, *Shakespeare – A Life* (New York: Oxford University Press, 1999).
- JACKSON, Ken and Arthur F. Marotti, eds., *Shakespeare and Religion* (University of Notre Dame Press, 2011).
- JENSEN, Phebe, *Religion and Revelry in Shakespeare's World* (Cambridge: Cambridge University Press, 2009).
- KERMODE, Frank, *A Época de Shakespeare – Breve História, Grandes Temas* (Lisboa: Círculo de Leitores, 2004), tradução de José Pedrome.
- KITTO, H. D. F., «Hamlet», in Anne Ridler ed. *Shakespeare Criticism – 1935-1960* (New York: Oxford University Press, 1970), pp. 142-166.
- LANGLEY, Eric, *Narcisism and Suicide in Shakespeare and His Contemporaries* (New York: Oxford University Press, 2009).
- LEAHY, William, ed., *Shakespeare and His Authors – Critical Perspective in the Authorship Question* (New York: Continuum, 2010).
- MALTBY, Arthur, *Shakespeare as a Challenge for Literary Biography – A History of Biographies of Shakespeare since 1898* (Edwin Mellen, 2009).

- MEEK, Richard, *et al* eds., *Shakespeare's Book – Essays In Reading, Writing And Reception* (Manchester: Manchester University Press, 2008).
- MORTON, Mark and Andrew Coppolino, *Cooking with Shakespeare* (Westport: Greenwood Pres, 2008).
- MOSER, Fernando de Mello, *Dilecta Britannia – Estudos de Cultura Inglesa* (Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2004).
- NUTTALL, A. D., *Shakespeare – The Thinker* (New Haven & London, Yale University Press, 2007).
- PEARCE, Joseph, *The Quest For Shakespeare – The Bard of Avon and the Church of Rome* (San Francisco: Ignatius, 2008).
- SERÔDIO, Maria Helena, *William Shakespeare – A Sedução dos Sentidos* (Lisboa: Cosmos, 1996).
- SHAPIRO, James, *1599: A Year in the Life of William Shakespeare* (London: Faber, 2005).
- , *Contested Will – Who Wrote Shakespeare?* (London: Faber, 2010).
- SHELL, Alison, *Shakespeare and Religion* (Arden, 2011).
- SILLARS, Stuart, *The Illustrated Shakespeare, 1709-1875* (Cambridge: Cambridge University Press, 2009).
- SMITH, Bruce R., *Phenomenal Shakespeare* (Oxford: Wiley-Blackwell, 2010).
- TAMES, Richard, *Shakespeare's London on Five Groats a Day* (London: Thames & Hudson, 2009).
- WELLS, Robin Headlam, *Shakespeare's Humanism* (Cambridge: Cambridge University Press, 2005).
- WELLS, Stanley, *Shakespeare, Sex and Love* (New York: Oxford University Press, 2010).

Projecto «Shakespeare para o século XXI»²

Medida por Medida (Porto: Campo das Letras, 2001), introdução, tradução e notas por M. Gomes da Torre.

António e Cleópatra (Porto: Campo das Letras, 2001), introdução, tradução e notas por Rui Carvalho Homem.

² Recordo que indico estas obras pelo facto de me ter socorrido dos seus estudos introdutórios. A selecção não pretende assim, como é óbvio, ser exaustiva relativamente às traduções de textos dramáticos do autor.

- A Tempestade* (Porto: Campo das Letras, 2001), introdução, tradução e notas por Fátima Vieira.
- Ricardo II* (Porto: Campo das Letras, 2002), introdução, tradução e notas por Filomena Vasconcelos.
- Sonho de Uma Noite de Verão* (Porto: Campo das Letras, 2002), introdução, tradução e notas por Maria Cândida Zamith.
- O Amansar da Fera* (Porto: Campo das Letras, 2003), introdução, tradução e notas por Nuno Ribeiro.
- Muito Barulho por Nada* (Porto: Campo das Letras, 2003), introdução, tradução e notas por Maria João Pires.
- Henrique IV, Parte I* (Porto: Campo das Letras, 2003), introdução, tradução e notas por Gualter Cunha.
- Henrique V* (Porto: Campo das Letras, 2004), introdução, tradução e notas por M. Gomes da Torre.
- Comédia de Equívocos* (Porto: Campo das Letras, 2004), introdução, tradução e notas por Maria Cândida Zamith.
- O Rei Lear* (Porto: Campo das Letras, 2005), introdução, tradução e notas por M. Gomes da Torre.
- O Conto de Inverno* (Porto: Campo das Letras, 2006), introdução, tradução e notas por Filomena Vasconcelos.
- Canseiras de Amor em Vão* (Porto: Campo das Letras, 2007), introdução, tradução e notas por Rui Carvalho Homem.
- Como Vos Aprouver* (Porto: Campo das Letras, 2008), introdução, tradução e notas por Fátima Vieira.

O Essencial sobre

- 1 **Irene Lisboa**
Paula Morão
- 2 **Antero de Quental**
Ana Maria A. Martins
- 3 **A Formação da Nacionalidade**
Ana Maria A. Martins
- 4 **A Condição Feminina**
Maria Antónia Palla
- 5 **A Cultura Medieval Portuguesa (Sécs. XI e XIV)**
Maria Antónia Palla
- 6 **Os Elementos Fundamentais da Cultura**
Jorge Dias
- 7 **Josefa D'Óbidos**
Vitor Serrão
- 8 **Mário de Sá Carneiro**
Clara Rocha
- 9 **Fernando Pessoa**
Maria José de Lancastre
- 10 **Gil Vicente**
Stephen Reckert
- 11 **O Corso e a Pirataria**
Ana Maria P. Ferreira
- 12 **Os «Bebés-proveta»**
Clara Pinto Correia
- 13 **Carolina Michaëlis de Vasconcelos**
Maria Assunção Pinto Correia
- 14 **O Cancro**
José Conde
- 15 **A Constituição Portuguesa**
Jorge Miranda
- 16 **O Coração**
Fernando de Pádua
- 17 **Cesário Verde**
Joel Serrão
- 18 **Alceu e Safo**
Albano Martins
- 19 **O Romanceiro Tradicional**
J. David Pinto-Correia
- 20 **O Tratado de Windsor**
Luís Adão da Fonseca
- 21 **Os Doze de Inglaterra**
A. de Magalhães Basto
- 22 **Vitorino Nemésio**
David-Mourão Ferreira
- 23 **O Litoral Português**
Ilídio Alves de Araújo
- 24 **Os Provérbios Medievais Portugueses**
José Mattoso
- 25 **A Arquitectura Barroca em Portugal**
Paulo Varela Gomes
- 26 **Eugénio de Andrade**
Luís Miguel Nava
- 27 **Nuno Gonçalves**
Dagoberto Markl
- 28 **Metafísica**
António Marques
- 29 **Cristóvão Colombo e os Portugueses**
Avelino Teixeira da Mota

- 30 **Jorge de Sena**
Jorge Fazenda Lourenço
- 31 **Bartolomeu Dias**
Luís Adão da Fonseca
- 32 **Jaime Cortesão**
José Manuel Garcia
- 33 **José Saramago**
Maria Alzira Seixo
- 34 **André Falcão de Resende**
Américo da Costa Ramalho
- 35 **Drogas e Drogados**
Aureliano da Fonseca
- 36 **Portugal e a Liberdade dos Mares**
Ana Maria Pereira Ferreira
- 37 **A Teoria da Relatividade**
António Brotas
- 38 **Fernando Lopes Graça**
Mário Vieira de Carvalho
- 39 **Ramalho Ortigão**
Maria João L. Ortigão de Oliveira
- 40 **Fidelino de Figueiredo**
A. Soares Amora
- 41 **A História das Matemáticas em Portugal**
J. Tiago de Oliveira
- 42 **Camilo**
João Bigotte Chorão
- 43 **Jaime Batalha Reis**
Maria José Marinho
- 44 **Francisco de Lacerda**
J. Bettencourt da Câmara
- 45 **A Imprensa em Portugal**
João L. de Moraes Rocha
- 46 **Raul Brandão**
A. M. B. Machado Pires
- 47 **Teixeira de Pascoaes**
Maria das Graças Moreira de Sá
- 48 **A Música Portuguesa para Canto e Piano**
José Bettencourt da Câmara
- 49 **Santo António de Lisboa**
Maria de Lourdes Sirgado Ganho
- 50 **Tomaz de Figueiredo**
João Bigotte Chorão
- 51/ **Eça de Queirós**
- 52 Carlos Reis
- 53 **Guerra Junqueiro**
António Cândido Franco
- 54 **José Régio**
Eugénio Lisboa
- 55 **António Nobre**
José Carlos Seabra Pereira
- 56 **Almeida Garrett**
Ofélia Paiva Monteiro
- 57 **A Música Tradicional Portuguesa**
José Bettencourt da Câmara
- 58 **Saúl Dias/Júlio**
Isabel Vaz Ponce de Leão
- 59 **Delfim Santos**
Maria de Lourdes Sirgado Ganho
- 60 **Fialho de Almeida**
António Cândido Franco
- 61 **Sampaio (Bruno)**
Joaquim Domingues

- 62 **O Cancioneiro Narrativo Tradicional**
Carlos Nogueira
- 63 **Martinho de Mendonça**
Luís Manuel A. V. Bernardo
- 64 **Oliveira Martins**
Guilherme d'Oliveira Martins
- 65 **O Teatro Luso-Brasileiro**
Duarte Ivo Cruz
- 66 **Almada Negreiros**
José-Augusto França
- 67 **Eduardo Lourenço**
Miguel Real
- 68 **D. António Ferreira Gomes**
Arnaldo de Pinho
- 69 **O Mouzinho da Silveira**
A. do Carmo Reis
- 70 **O Teatro Luso-Brasileiro**
Duarte Ivo Cruz
- 71 **A Literatura de Cordel Portuguesa**
Carlos Nogueira
- 72 **Sílvio Lima**
Carlos Leone
- 73 **Wenceslau de Moraes**
Ana Paula Laborinho
- 74 **Amadeo de Souza-Cardoso**
José-Augusto França
- 75 **Adolfo Casais Monteiro**
Carlos Leone
- 76 **Jaime Salazar Sampaio**
Duarte Ivo Cruz
- 77 **Estrangeirados no Século XX**
Ana Paula Laborinho
- 78 **Filosofia Política Medieval**
Paulo Ferreira da Cunha
- 79 **Rafael Bordalo Pinheiro**
José-Augusto França
- 80 **D. João da Câmara**
Luiz Francisco Rebello
- 81 **Francisco de Holanda**
Maria de Lourdes Sirgado Ganho
- 82 **Filosofia Política Moderna**
Paulo Ferreira da Cunha
- 83 **Agostinho da Silva**
Romana Valente Pinho
- 84 **Filosofia Política da Antiguidade Clássica**
Paulo Ferreira da Cunha
- 85 **O Romance Histórico**
Rogério Miguel Puga
- 86 **Filosofia Política Liberal e Social**
Paulo Ferreira da Cunha
- 87 **Filosofia Política Romântica**
Paulo Ferreira da Cunha
- 88 **Fernando Gil**
Paulo Tunhas
- 89 **António de Navarro**
Martim de Gouveia e Sousa
- 90 **Eudoro de Sousa**
Luís Lóia
- 91 **Bernardim Ribeiro**
António Cândido Franco
- 92 **Columbano Bordalo Pinheiro**
José-Augusto França

- 93 **Averróis**
Catarina Belo
- 94 **António Pedro**
José-Augusto França
- 95 **Sottomayor Cardia**
Carlos Leone
- 96 **Camilo Pessanha**
Paulo Franchetti
- 97 **António José Brandão**
Ana Paula Loureiro de Sousa
- 98 **Democracia**
Carlos Leone
- 99 **A Ópera em Portugal**
Manuel Ivo Cruz
- 100 **A Filosofia Portuguesa
(séculos XIX e XX)**
António Braz Teixeira
- 101/ **O Padre António Vieira**
102 Aníbal Pinto de Castro
- 103 **A História da Universidade**
Guilherme Braga da Cruz
- 104 **José Malhoa**
José-Augusto França
- 105 **Silvestre Pinheiro Ferreira**
José Esteves Pereira
- 106 **António Sérgio**
Carlos Leone
- 107 **Vieira de Almeida**
Luís Manuel A. V. Bernardo
- 108 **Crítica Literária
Portuguesa (até 1940)**
Carlos Leone
- 109 **Filosofia Política
Contemporânea (1887-1939)**
Paulo Ferreira da Cunha
- 110 **Filosofia Política
Contemporânea
(desde 1940)**
Paulo Ferreira da Cunha
- 111 **O Cancioneiro
Infantil e Juvenil
de Transmissão Oral**
Carlos Nogueira
- 112 **Ritmanálise**
Rodrigo Sobral Cunha
- 113 **Política de Língua**
Paulo Feytor Pinto
- 114 **O Tema da Índia
no Teatro Português**
Duarte Ivo Cruz
- 115 **A I República
e a Constituição de 1911**
Paulo Ferreira da Cunha
- 116 **O Capital Social**
Jorge Almeida
- 117 **O Fim do Império Soviético**
José Milhazes
- 118 **Álvaro Siza Vieira**
Margarida da Cunha Belém
- 119 **Eduardo Souto Moura**
Margarida da Cunha Belém

O livro **O ESSENCIAL SOBRE
WILLIAM SHAKESPEARE**
é uma edição da
IMPRESA NACIONAL-CASA DA MOEDA
tem como autor
MÁRIO AVELAR
com design e capa do atelier
SILVADESIGNERS
e composição
INCM
tem o ISBN **978-972-27-2083-0**
e depósito legal **344 943/12.**
A primeira edição de **1000** exemplares
acabou de ser impressa no mês de **OUTUBRO**
do ano **DOIS MIL E DOZE.**
CÓD. 1018860

www.incm.pt
www.facebook.com/INCM.Livros
editorial.apoiocliente@incm.pt

O E S S E N C I A L S O B R E

William Shakespeare

Mário Avelar

Autor maior das letras universais, criador de personagens como Hamlet, Lear, Ricardo III ou Lady Macbeth, que transcenderam o seu tempo, William Shakespeare continua a ser um mistério para nós. Quem foi este homem? Quais foram os seus gostos, paixões, convicções religiosas ou políticas?

ISBN 978-972-27-2083-0



9 789722 720830

INCM
IMPRESA NACIONAL CASA DA LINGUA